

I kongres TAŃCA

WARSZAWA → 27—29.04.2011

raport

instytut muzyki i tańca



taniec ma głos

I kongres TAŃCA

raport

wydawca: Instytut Muzyki i Tańca
współwydawca: Narodowe Centrum Kultury
redakcja: Julia Hoczyk, Joanna Szymajda
korekta: Monika Ples / Tessera
projekt graficzny i typograficzny: BETON

seria wydawnicza Instytutu Muzyki i Tańca

© Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2011

ISBN 978-83-932955-1-7

Printed in Poland

IMIT 002

instytut muzyki i tańca



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Instytut Muzyki i Tańca

pl. Piłsudskiego 9
00-078 Warszawa
tel. +48 22 69 20 969
fax +48 22 69 20 970

www.imit.org.pl
www.taniecpolska.pl

Narodowe Centrum Kultury

ul. Płocka 13
01-231 Warszawa
tel. +48 22 21 00 100
fax +48 22 21 00 101

www.nck.pl

spis treści

- 5 | 00. Wstęp wygłoszony na otwarciu I Kongresu Tańca *Zenon Butkiewicz*
8 | 01. I Kongres Tańca – idea i cele *Joanna Szymajda*
10 | 02. Taniec musi się rozpychać *prof. Dorota Ilczuk*

artysta

- 21 | 03. Wstęp *Karol Urbański*
22 | 04. Edukacja zawodowa w zakresie tańca *Barbara Sier-Janik*
45 | 05. O konieczności rozwoju kształcenia akademickiego *Aleksandra Dziurosz*
49 | 06. Tancerz zawodowy. Próba definicji *Jacek Przybyłowicz*
51 | 07. Tancerz w instytucji i poza nią *Elwira Piorun*
59 | 08. Jak zbudować system transformacji zawodowej tancerzy
w Polsce *Grzegorz Chęłmecki*

infrastruktura

- 75 | 09. Wstęp *Janusz Marek*
77 | 10. Infrastruktura tańca w regionach *Paweł Płoski*
83 | 11. Stan i dostępność infrastruktury tańca w Polsce.
Informacja skrócona dotycząca raportu *opracowanie: Małgorzata Nowak*

festiwale

- 87 | 12. Projekty performatywne – od estetyki do polityki *Agata Siwiak*
92 | 13. Festiwal tańca – poszukiwanie i budowanie partnerstwa *Edyta Kozak*

sieci

- 103 | 14. Instytucje a organizacje *Włodzimierz Kaczkowski*
113 | 15. Sieci – pytania o przyszłość *Joanna Leśniewska*

krytyka

- 119 | 16. Wstęp *Jadwiga Majewska*
122 | 17. Jak pisać o tańcu? *Jadwiga Majewska*
130 | 18. Gry medialne *Sandra Wilk*
141 | 19. Skrzynka z narzędziami *Anna Królicza*

postulaty

- 149 | 20.

aneksy

- 151 | 21. Raport o tańcu ludowym *opracowanie: Jan Łosakiewicz, Ryszard Teperek*
187 | 22. program Kongresu
189 + adresy internetowe raportów i materiałów kongresowych
190 | 23. informacje o autorach

Wstęp wygłoszony na otwarciu I Kongresu Tańca

Zenon Butkiewicz

Szanowni państwo, proszę wybaczyć, ale wyjdę poza tradycyjną formułę przywitania gości. Od powitania jednak zacznę – w imieniu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z wielką radością przyjmuję tak liczną Państwa obecność. Słyszając wiele języków, odnoszę wrażenie, że impreza nabiera rozmachu międzynarodowego.

Pozwólcie jednak państwo, że nawiążę do kilku wydarzeń, o których dzisiaj warto powiedzieć. Moja obecność jako reprezentanta ministra jest poniekąd oczywista, ale myślę, że jest zarazem czymś więcej niż tylko obecnością. Na pewno nie jest to obecność przypadkowa, ponieważ przypadło mi w udziale czynnie uczestniczyć w powstawaniu zarówno Instytutu Muzyki i Tańca, jak i w dalszej kolejności – w przygotowaniach Kongresu, który za chwilę rozpocznie obrady.

Chcę przypomnieć, że we wrześniu 2009 roku, a więc niecałe dwa lata temu, powstał *Raport o tańcu współczesnym*, przygotowany z okazji Kongresu Kultury Polskiej w Krakowie. Jego autorki napisały: „Bez powstania silnej, lobbującej instytucji reprezentującej środowisko taneczne oraz planu wsparcia tańca współczesnego w Polsce jego realny rozwój nie jest możliwy, a istniejący potencjał zostanie zmarnowany”. To dość mocne i dobitne słowa, sformułowane, przypomnę raz jeszcze, nie tak dawno, bo jesienią roku 2009. Chcę także przywołać kolejną datę, która wydaje mi się istotna – 9 marca 2010 roku odbyło się

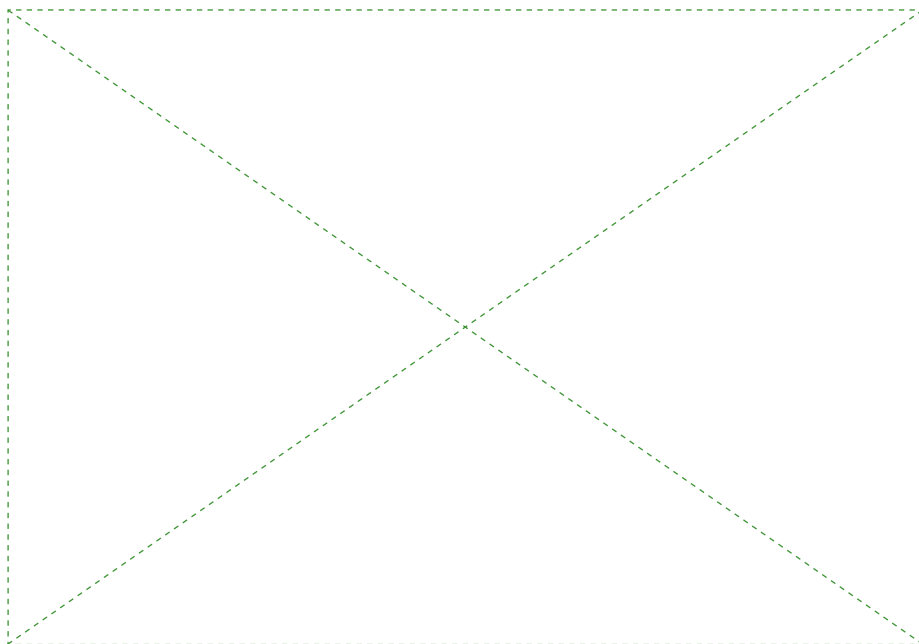
pierwsze spotkanie w ministerstwie, dzięki któremu powstały zręby instytucji będącej gospodarzem dzisiejszego Kongresu. W tym samym czasie miało miejsce również wydarzenie, o którym nie możemy nie wspomnieć – przekształcenie się Baletu Teatru Narodowego i Opery Narodowej w Polski Balet Narodowy, a więc w istocie wyłonienie się instytucji, która współtworzy to, co można określić jako widome znaki podmiotowości tańca w życiu kulturalnym Polski.

Po przejrzeniu materiałów, które otrzymaliśmy przed Kongresem, chciałbym wysunąć kilka uwag. Ponownie pragnę odwołać się do *Raportu o tańcu współczesnym* i wspomnieć, że początki tańca jako osobnej dziedziny wiążą się z baletem dworskim i operą dworską (barokową), jest to jednak jego daleka przeszłość. Natomiast tym, co znajduje się zdecydowanie bliżej nas i na co zwrócono uwagę w raporcie, są osiągnięcia w tej dziedzinie sztuki w Polsce międzywojennej. Ponieważ na tej sali znajduje się wiele osób młodych, chciałbym zwrócić uwagę na to, że te dokonania – z przyczyn politycznych – nie mogły znaleźć swej kontynuacji po roku 1945. Myślę, że warto o tym pamiętać – o brutalnej ingerencji polityki w naturalny rozwój życia artystycznego kraju, kiedy doktryny polityczne ograniczały swobodę myśli i tworzenia.

Historia tańca w poszczególnych ośrodkach, z którą się zapoznałem, wskazuje również na ciekawe zróżnicowanie. Na przykład taniec w powojennym Lublinie zaczyna się rozwijać już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, podczas kiedy początek historii ośrodka białostockiego przypada na wczesne lata dziewięćdziesiąte. Odległość tych zjawisk w czasie wskazuje na konieczność krystalizacji polityki rozwoju tańca w Polsce. Ważne jest także powstanie ośrodków tańca, sal ku temu przystosowanych, mechanizmu wymiany spektakli. Wiele z tych kwestii poruszaliśmy podczas rozmów prowadzących ku powstaniu Instytutu Muzyki i Tańca. Pragnę też zauważyć, że bez aktywnej działalności witryn internetowych dzisiejsze spotkanie zapewne nie doszłoby do skutku. Odsłania to siłę elektronicznych środków komunikacji, które potrafią scalać, ogniskować energię, tworzyć efekt synergii. Dzisiaj możemy już powiedzieć, że emancypacja tańca w Polsce jako osobnej dziedziny sztuki staje się faktem na naszych oczach. Oczywiście, nie kongresy są wyznacznikiem twórczości, ale dzieła, potencjał artystyczny. Niemniej ważne są także daty i fakty symboliczne – i tak po części chciałbym postrzegać ten Kongres. Muszę przyznać – tu znów odwołam się do raportu o tańcu przygotowanego na Kongres Kultury Polskiej – że zaintrygowało mnie twierdzenie, że taniec nowoczesny kształtował się pomiędzy zawodowstwem (a więc tym, co mieściło się w instytucjach) a komercją, czyli tym, co nie zawsze nam się podoba i częstokroć nie zasługuje na publiczny mecenat. Oddaje to wszak pewien kontekst rozwoju sztuki tanecznej,

pokazując rozmaite jego uwarunkowania; jednocześnie wskazuje na te z nich, o których zapewne będziecie państwo dyskutowali. Po Kongresie Kultury Polskiej sformułowano postulat, aby stworzyć zaplecze intelektualne, edukacyjne dla sztuki tańca – i odpowiedź nań stanowi Instytut Muzyki i Tańca. Ale jednocześnie chciałbym zwrócić uwagę, abyście państwo w tej dyskusji pamiętali, że ministerstwo nie jest jedynym partnerem Instytutu we wszelkich sprawach – od spraw proceduralno-prawnych po sprawy finansowe. Nie wiem, na ile są państwo zorientowani w rozwoju czy w ukształtowaniu struktury instytucji kultury w Polsce, ale chcę podkreślić, że budżety samorządów dwukrotnie przekraczają budżet samego resortu. Dlatego to samorządy są dziś główną siłą finansującą życie kulturalne i artystyczne w Polsce. Nie oznacza to oczywiście, że ministerstwo uchyla się od udziału w finansowaniu, ale pragnę poprzez te słowa wskazać na potrzebę poszukiwania partnerów i działania na płaszczyźnie lokalnej.

Na zakończenie chciałbym podziękować tym, którzy ze strony środowiska tanecznego współpracowali z ministerstwem na co dzień i przyczynili się do tego, że i Instytut, i Kongres stały się faktem. Trzykrotnie wspomniałem o raporcie o tańcu, którego autorkami są panie Joanna Szymajda i Jadwiga Majewska – pragnę zatem przede wszystkim im podziękować, pamiętając wszakże o liczonym gronie osób, z którym miałem przyjemność współpracować w trakcie ostatnich miesięcy – ich te słowa także obejmują.



I Kongres Tańca – idea i cele

Joanna Szymajda

I Kongres Tańca zorganizowany przez Instytut Muzyki i Tańca w dniach 27–29 kwietnia 2011 był pierwszym tego rodzaju wydarzeniem w historii tańca w Polsce. Kongres okazał się przede wszystkim narzędziem diagnozy obecnego stanu tańca i warunków uprawiania tej sztuki w Polsce. Padły na nim istotne postulaty i deklaracje (nie zawsze, niestety, spełniające oczekiwania uczestników), a dyskusje i debaty niejednokrotnie trwały jeszcze długo po zakończeniu oficjalnych obrad. Dzięki temu spotkaniu zarysowana została mapa tańca, obejmująca najważniejsze obecnie ośrodki i aktywnie działających artystów, oraz nakreślone zostały zarówno idealne, jak i realistyczne kierunki rozwoju tej sztuki w Polsce.

Tematy poruszane w wystąpieniach i dyskusjach koncentrowały się wokół kilku esencjalnych problemów, których omówienia czytelnik znajdzie w zamieszczonych tutaj tekstach wystąpień i w raportach. Każdy z rozdziałów definiuje największe bolączki dotyczące obecnie twórców, pedagogów czy też krytyków i odbiorców, wskazując również możliwe rozwiązania. Podsumowaniem i swoistą diagnozą ogólną są wypracowane przez kongresowiczów postulaty, jakie przedstawione zostały w ostatnim dniu obrad – a zarazem w Międzynarodowym Dniu Tańca – Ministrowi Kultury i Dziedzictwa Narodowego Panu Bogdanowi Zdrojewskiemu.

Poza wymiarem historycznym spotkania i dokonaniem pierwszej tak pełnej diagnozy stanu tańca w Polsce, Kongres przyniósł także rozczarowanie – związane z bardzo niewielkim udziałem władz samorządowych w obradach. Tymczasem niemożliwe jest mówienie o rozwoju tańca bez wsparcia nie tylko ze strony ministerialnych, ale przede wszystkim lokalnych struktur władzy.

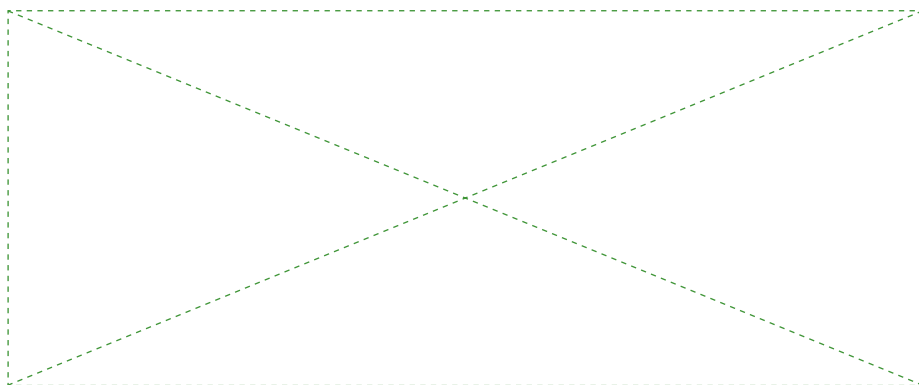
Miejmy nadzieję, że kolejny Kongres będzie spotkaniem nie tyle diagnostycznym, ile operacyjnym i że spotkają się na nim urzędnicy wszystkich szczebli, odpowiedzialni za realizację polityki kulturalnej, z gronem osób, bez których powyższe pojęcie byłoby puste.

Niniejsza publikacja przypomni niedawnym uczestnikom Kongresu atmosferę dyskusji i główne problemy w nich poruszane. Czytelnik znajdzie tutaj zarówno bardzo niekiedy osobiste wypowiedzi twórców czy badaczy tańca, jak również chłodne analizy sytuacji zawodowej czy też infrastrukturalnej tańca.

Dla wszystkich – także tych niezwiązanych z tańcem – niniejszy zbiór pokongresowy stanie się jednym z podstawowych, jeżeli nie jedynym, źródłem wiedzy o warunkach uprawiania sztuki tańca w Polsce, jej głównych aktorach i zmianach, jakie dokonały się od czasów transformacji ustrojowej.

Ankiety, które służyły nam jako narzędzia ewaluacji, głosy w mediach i bezpośrednie reakcje uczestników pozwalają nam przyjąć hipotezę, że I Kongres Tańca był spotkaniem owocnym i udanym. Pragnę podkreślić, że organizacja Kongresu nie byłaby możliwa bez niezwykle aktywnej postawy środowiska tanecznego, inicjatora tego wydarzenia, w dużej mierze skupionego wokół Otwartego Forum Środowisk Sztuki Tańca, za co serdecznie dziękuję.

Podziękowania chciałabym także złożyć kilku osobom szczególnie zaangażowanym w merytoryczne przygotowanie obrad: Annie Królicy, Jadwidze Majewskiej, Edycie Kozak, Januszowi Markowi, Karolowi Ubrańskiemu, Ryszardowi Kalinowskiemu i Witoldowi Mrozkowi. Organizacja nie byłaby także możliwa bez zaangażowania pracowników Instytutu – Julii Hoczyk i Marty Michalak, a także Fundacji Ciało/Umysł, odpowiedzialnej za biuro kongresowe.



Taniec musi się rozpychać

prof. Dorota Ilczuk

Myszę, że taniec jest celebracją tego, co czyni nas ludźmi.

Tańcząc, wykorzystujemy w sposób niezwykle naturalny mechanikę naszego ciała i wszystkie zmysły, aby wyrazić radość, smutek, to, na czym nam zależy. Ludzie zawsze tańczyli, aby uczcić kluczowe momenty swego życia, a nasze ciała noszą w sobie pamięć wszystkich możliwych ludzkich doświadczeń. Możemy tańczyć sami i możemy tańczyć razem. Możemy dzielić się tym, co czyni nas podobnymi, i tym, co sprawia, że jesteśmy od siebie różni.

Dla mnie taniec to sposób myślenia. Taniec pozwala nam ucieleśnić najbardziej abstrakcyjne idee, odsłaniając to, czego nie widzimy, czego nie potrafimy nazwać. Taniec to więc pomiędzy ludźmi, łącznik pomiędzy niebem i ziemią.

Nosimy w swoich ciałach cały świat.

Myszę wreszcie, że taniec jest zawsze częścią większej całości, tańca, który nie ma początku ani końca.

(tłumaczenie / copyright: moderndance.pl)

Takie przesłanie dla świata wystosowała z okazji Międzynarodowego Dnia Tańca 29 kwietnia 2011 roku Anne Teresa De Keersmaeker, urodzona w Belgii wybitna choreografka tańca współczesnego. Mówi ono o uniwersalnym znaczeniu tańca i jego roli w wyrażaniu człowieczeństwa, z całą siłą podkreślając moc tańca w budowaniu więzi. Kiedy Anne Teresa De Keersmaeker przekazała światu swoje przesłanie, w Warszawie pełną parą ruszał I Kongres Tańca przygotowany przez Instytut Muzyki i Tańca. Było to pierwsze tego rodzaju wydarzenie zorganizowane w Polsce powojennej. Sformułowanie, że Kongres ruszał pełną parą, nie zawiera w sobie przesady, bowiem od 27 do 29 kwietnia w salach Biblioteki Uniwersyteckiej na ul. Dobrej, z trudem mieszczących ponad 200 osób, wciąż

było pełno i głośno. Łącznie zarejestrowało się około 300 uczestników, a obrady oglądali również internauci. Sukces Kongresu to zasługa jego uczestników. Ale trzeba też przyznać, że organizatorzy wykazali się dobrym rozpoznaniem sytuacji tańca, tworząc program kongresu, krok po kroku odzwierciedlający nurtujące środowisko tańca zagadnienia. Słusznie uznali oni ponadto za konieczne przygotowanie materiałów na potrzeby Kongresu, zawierających pogłębione rozpoznanie wybranych zagadnień. W ten sposób do dyspozycji uczestników przekazano raporty dotyczące stanu polskiego tańca:

- regionalne – Białystok, Górny Śląsk, Kalisz, Kielce, Kraków, Łódź, Lublin i Lubelszczyzna, Poznań, Trójmiasto, Warszawa, Wrocław oraz
- tematyczne: Infrastruktura taneczna, Taniec ludowy, Edukacja zawodowa w zakresie tańca, Analiza rozwoju cyfrowego rynku informacji o tańcu współczesnym.

W kolejnych panelach Kongresu przedstawiono:

- etapy rozwoju zawodowego artysty tańca;
- infrastrukturę dla tańca;
- instytucje i sieci tańca;
- festiwale tańca m.in. w kontekście miejskiej polityki kulturalnej;
- informację i badania nad tańcem oraz przestrzenie dialogu krytycznego;
- lokalne i międzynarodowe strategie promocji tańca;
- relacje pomiędzy artystą tańca i instytucjami;
- koncepcje polityki kulturalnej w obszarze tańca.

Podjęte podczas paneli zagadnienia pozwalały na zidentyfikowanie problemów środowiska tańca w Polsce. Mówiono bowiem nie o wszystkich, ale o podstawowych problemach spowodowanych wieloletnimi zaniedbaniami w zakresie zarówno modernizacji, jak i o konieczności powstania od nowa systemu edukacji tancerzy i infrastruktury dla tańca, tworzenia warunków do wykonywania zawodu tancerza, wsparcia rynku tańca, promocji zagranicznej, etc. Co bardzo ważne, panelistami byli przedstawiciele środowiska, tancerze, choreografowie, szefowie instytucji zatrudniających tancerzy, krytycy tańca, badacze. To na pewno ocieplało atmosferę i pozwalało na porozumienie pomiędzy panelistami a słuchaczami. Większość z nich posiadała spore doświadczenie zagraniczne. Cenny był udział w Kongresie przedstawicieli zagranicznych instytucji kulturalnych rezydujących w Polsce i gościa specjalnego kongresu dyrektora Departamentu Tańca z francuskiego ministerstwa kultury, Laurenta Van Kote. Rangę Kongresu podkreślił udział wysokich urzędników Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (dyrektor Departamentu Instytucji Kultury Zenon Butkiewicz) oraz Urzędu m.st. Warszawy (dyrektor Biura Kultury Marek Kraszewski) oraz

przybycie na zakończenie Kongresu Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego.

Czy wypełnione sale biblioteki na Dobrej gościły pełną reprezentację polskiego środowiska tańca? I tak, i nie. W obradach uczestniczyło zdecydowanie mniej tancerzy i choreografów zatrudnionych w instytucjach, przeważali ci niezależni, niezwiązani kontraktami i etatami. Dotykamy tutaj jednego z istotnych problemów całego środowiska i wskazane jest przejście kwestii merytorycznych, o których dyskutowano podczas Kongresu.

W przedstawianym państwu Raporcie z Kongresu nie chcemy mechanicznie powielać układu panelowego, który zaproponowano w trakcie Kongresu. Proponujemy skupienie się na 4 blokach tematycznych. Jest to uzasadnione chociażby dlatego, że obszary, w których zdiagnozowano problemy, w różny sposób przedstawiane były w poszczególnych panelach. Żadne zagadnienie nie zostało wyczerpane wyłącznie w trakcie jednego panelu. Wyróżniamy 4 bloki tematyczne: Status artysty tańca, Infrastruktura dla tańca, Informacja i badania oraz Strategia tańca. Trzy pierwsze mają znaczenie podstawowe dla diagnozy i wskazania kierunków rozwoju czy naprawy sytuacji, czwarty ma nieco odmienny, narzędziowy charakter i opierając się na zawartej w trzech pierwszych diagnozie, jest poniekąd jej skutkiem. W czwartym bloku tematycznym planujemy bowiem przyszłość tańca w Polsce. W poszczególnych blokach tematycznych Raportu znajdziecie państwo zarówno wprowadzenia moderatorów paneli, jak i wybrane teksty wystąpień (niestety nie wszystkie, raport byłby po prostu zbyt obszerny).

status artysty tańca

Status zawodowy artysty tańca zależy od wielu czynników. Do trzech podstawowych należą system edukacji zawodowej, warunki uprawiania zawodu i system emerytalny.

Na Kongresie wyraźnie określono system edukacji w dziedzinie tańca jako przestarzały i wymagający szybkich reform. Zastrzeżenia budzi poziom kształcenia w publicznych, profesjonalnych szkołach baletowych. Z kolei w przypadku tańca współczesnego dalece niewystarczająca jest dominująca warsztatowa formuła kształcenia. Praktycznie systematyczne i solidne wykształcenie w zakresie tańca współczesnego tancerze zdobywają jedynie na uczelniach zagranicznych. Rynek tańca w Polsce, rozumiany jako całokształt transakcji kupna i sprzedaży oraz warunków, w jakich one przebiegają, można określić jako słaby/płytki. Mała liczebnie i słabo zróżnicowana jest zbiorowość podmiotów instytucjonalnych

reprezentujących stronę podażową. Składają się na nią 3 publiczne teatry tańca, festiwale tańca, większe i mniejsze inicjatywy prywatne, dzięki którym tworzą się zazwyczaj autorskie ośrodki tańca i choreografii, prywatne studia tańca i domy kultury. Jest to zbyt słabe zaplecze instytucjonalne dla środowiska liczącego, no właśnie: ile osób? Nikt nigdy nie zrobił badań dotyczących liczebności środowiska tańca *. Brakuje producentów i menedżerów z prawdziwego zdarzenia. Oferta tańca współczesnego tworzona jest w znacznej mierze przez tancerzy indywidualnych, którzy sami z trudem godzą funkcje producenckie, menedżerskie i artystyczne. Z drugiej strony obserwujemy rosnącą modę na taniec. Zainteresowanie publiczności występuje jakby na przekór zaniedbaniom państwa i samorządów w dziedzinie edukacji kulturalnej w ogóle, w tym tańca w szczególności. Na Kongresie pojawiły się konkretne postulaty dotyczące konieczności stworzenia w Polsce platformy prezentacji tańca oraz sieci centrów choreograficznych w miastach posiadających liczne środowisko taneczne. Pierwsze tego typu centra już powstają (na przykład w Poznaniu), ale choć wiadomo, że realizacja tego postulatu wymaga czasu, może nawet 15–20 lat, to decyzję o tworzeniu struktury organizacyjnej uprawiania tańca w Polsce trzeba podjąć jak najszybciej. I niezbędne jest tutaj pełne zaangażowanie zarówno ze strony państwa, jak i samorządów.

Kolejnym czynnikiem determinującym status artysty tańca w Polsce jest jego sytuacja po ukończeniu aktywności zawodowej. Aktywność ta jest ograniczona, w Europie średnia długość pracy tancerza to 15 lat. Do końca 2008 roku obowiązywał w Polsce system pozwalający uzyskać świadczenia emerytalne przez tancerzy w wieku 40 lat (kobiety) i 45 lat (mężczyźni). Obecnie nie istnieją tego typu preferencyjne rozwiązania dotyczące emerytur, nie wprowadzono też żadnych osłon socjalnych dla kończących swoją karierę tancerzy. Dobrym kierunkiem jest wprowadzenie systemu przekwalifikowania zawodowego tancerzy, pozwalającego im na kontynuowanie aktywności zawodowej po ukończeniu kariery tancerza. Prezentowany na Kongresie projekt jest jeszcze na początkowym

* Anna Królicza wskazuje na następujące trudności w określeniu wielkości środowiska tanecznego w Polsce: „Długo nie istniały szkoły wyższe, kształcące tancerzy w zakresie współczesnego tańca, w związku z tym wielu z nich wyjechało za granicę lub uczyło się w systemie mistrzowskim, warsztatowym. Stąd pojawia się poniekąd problem diaspory, i zupełnie podstawowy, przyjęcie kryteriów – kogo się uważa za artystę tańca profesjonalnego i na ile często musi on występować w Polsce czy pracować tutaj, wielu funkcjonujących artystów za granicą identyfikuje się z polskim środowiskiem, uczestniczą w życiu festiwalowym, inni zupełnie nie. Niezwykle liczne jest środowisko tancerzy folklorystycznych (ok. 700 osób pracuje w różnych zespołach), całkiem bogate są środowiska: jazzowe (ok. 300) i baletowe (jest pięć publicznych szkół baletowych, które co roku kończą od kilku do kilkunastu uczniów), przy teatrach typu operowego funkcjonują zespoły baletowe. Najmniej jest tzw. tancerzy współczesnych, ale też tu właśnie najczęściej pojawiają się pytania o profesjonalizm – jest to efektem ubocznym braku ośrodków edukacyjnych. Myślę, że współczesnych tancerzy jest maks. 150, ale pojawia się pytanie, czy skoro nie ma szkół i dyplomów, to czy wystarczy zrobić jedno solo czy więcej, aby być profesjonalistą...?”.

etapie opracowywania. Faktem istotnym, bo gwarantującym przyspieszenie prac i operacjonalizację wdrażania nowych rozwiązań, była zgłoszona podczas Kongresu deklaracja Instytutu Muzyki i Tańca o woli poprowadzenia systemu przekwalifikowania zawodowego tancerzy.

Przywołanie głównych wątków kongresowej dyskusji na temat statusu artysty tańca nie będzie pełne, jeśli nie poruszymy dwóch spraw. Pierwszą jest zjawisko, które do tej pory utrudniało skuteczny lobbing ludzi tańca, a teraz ma szansę nawet jeśli nie całkiem odejść w zapomnienie, to chociażby ulec ograniczeniu. Chodzi o wyraźnie zarysowaną polaryzację środowiska na tancerzy baletu i tańca ludowego, zazwyczaj etatowców, i coraz liczniejszych tancerzy tańca współczesnego, którzy wykonują swoją pracę w formule wolnego zawodu, samodzielnie tworząc własne miejsca pracy. Niestety, niemal wszystkie mechanizmy kształtujące warunki edukacji, uprawiania zawodu i rozwiązań emerytalnych pochodzą jeszcze z poprzedniego systemu i stawiają w uprzywilejowanej sytuacji tę pierwszą grupę. Nie można się dziwić, że taka sytuacja sprzyjała rozwarstwieniu środowiska i niepotrzebnie wywoływała animozje. Zarówno powołanie IMiT, jak zorganizowanie Kongresu Tańca, to przełomowe fakty instytucjonalne, które dają szansę na integrację całego środowiska w zabiegach o modernizację organizacyjnych i finansowych ram edukacji i uprawiania zawodu tancerza. I co ważne, chodzi o zmiany, które dotyczyć mają tańca w ogóle, niezależnie od jego formuły artystycznej i instytucjonalnej.

Druga sprawa to kilkakrotnie podnoszona konieczność określenia kryteriów, które pozwalałyby na posiadanie prawnego statusu tancerza profesjonalnego. Obecnie taki status zapewnia ukończenie szkoły baletowej lub egzamin prowadzony przez Związek Artystów Scen Polskich (ZASP), co oznacza, że znaczna część *de facto* profesjonalnych tancerzy jest go pozbawiona. Sprawa ta ma charakter formalny, ale niezłałatwiona utrudniać może realizację ścieżki zawodowej wszystkim ludziom tańca, a także uniemożliwiać określenie naprawdę podstawowych kwestii, jak choćby liczebności środowiska.

infrastruktura dla tańca

Niestety, istniejąca w Polsce infrastruktura dla tańca jest hamulcem jego rozwoju. Trzy teatry tańca i kilka nowych, głównie prywatnych ośrodków to bardziej niż niewystarczająca baza dla rozwoju tańca w 40-milionowym kraju. Istnieją jednak przykłady nowej i odpowiadającej nowoczesnym standardom infrastruktury tanecznej, powstałej między innymi przy wykorzystaniu środków unijnych, jak na przykład Matecznik – siedziba Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Są to jednak wyjątki, które na pewno nie potwierdzają reguły. Bo z drugiej strony

przykładowo Warszawa, znana jako miasto teatrów, nie posiada obecnie żadnej sceny przeznaczonej do wystawiania profesjonalnych produkcji tanecznych. Przygotowane dla potrzeb Kongresu raporty regionalne oraz badanie stanu i dostępności infrastruktury dla tańca uwypukliły istotną polaryzację sytuacji pod względem dostępu do infrastruktury zespołów związanych z instytucjami i artystów niezależnych. Stałe zespoły taneczne teatrów muzycznych oraz zespoły tańca ludowego, jako związane z jedną instytucją, zazwyczaj posiadają odpowiednie zaplecze infrastrukturalne, które może być wykorzystywane w celu realizacji projektów tanecznych. Sytuacja artystów i zespołów niezależnych (w większości uprawiających taniec współczesny) jest zdecydowanie trudniejsza. Ich możliwości dostępu do sal prób i występów uzależnione są od istniejącego zaplecza infrastrukturalnego danej miejscowości oraz warunków finansowych. Muszą oni na własną rękę starać się o miejsce do realizacji projektów tanecznych. Zwykle jest to możliwe jedynie w ramach odpłatnego wynajmowania przestrzeni i uzależnione od budżetu projektu. Zdarza się, że korzystają nieodpłatnie lub na preferencyjnych warunkach z sal takich instytucji, jak samorządowe domy kultury czy prywatne studia tańca. Wówczas jednak konieczne jest dostosowanie się do programu tych instytucji. Ponadto, w mniejszych ośrodkach, zaplecze infrastrukturalne nie zawsze spełnia wymogi techniczne niezbędne dla tańca. Uczestnicy Kongresu byli zgodni. Stan infrastruktury tańca musi się poprawić, konieczna jest modernizacja wielu z obecnie działających scen i stworzenie zaplecza infrastrukturalnego dla powstających centrów choreograficznych i centrów tańca. Nacisk kładziony jest zarówno na przystosowywanie dla potrzeb tańca budynków poprzemysłowych i powojkowych, jak i na zupełnie nowe inwestycje budowlane.

informacja i badania

Debata o informacji i badaniach w obszarze tańca również ukazała zaniechania i niedostatki w kształceniu specjalistów oraz brak zorganizowanego zaplecza badawczego w tej dziedzinie. W sumie bilans ostatnich 20 lat nie jest wesoły. Kilka prowadzonych przez entuzjastów tańca lub tancerzy portali informujących *who is who* i co się dzieje w tańcu, pierwsze diagnozy dotyczące tańca współczesnego zainicjowane dopiero z okazji Kongresu Kultury Polskiej w 2009 roku, dokuczliwy brak danych ilościowych na temat liczebności środowiska tanecznego, a także wydatków publicznych na taniec, zaledwie garstka krytyków tańca – to sytuacja alarmująca. Dlatego z tak dużą nadzieją oczekiwania spoczywają na IMiT, który ma stać się wiodącą placówką dokumentacyjno-badawczą w obszarze tańca. Już po roku działalności Instytutu widzimy pierwsze efekty:

rosnącą bazę danych, koordynację działań w obszarze upowszechniania wiedzy o tańcu, przedsięwzięcia integrujące środowisko. Apetyt środowiska rośnie. Jeśli bowiem jedną z największych bolączek jest mała świadomość charakteru i znaczenia tej dziedziny, zarówno ze strony różnych szczebli władzy publicznej, jak i odbiorców, to trzeba jak najszybciej przygotować akcję, a może nawet ofensywę w celu podniesienia poziomu powszechnej wiedzy o tańcu. Niezbędnym warunkiem jej przeprowadzenia powinien być system stałego, kompleksowego monitorowania i ewaluacji sytuacji tańca w Polsce.

Szczególnym wątkiem dyskusji kongresowej było wyodrębnienie i podkreślenie różnicy pomiędzy tańcem (ruchem), który jest nieuchwytny w opisie, a spektaklem tanecznym, który ewentualnie można próbować ująć za pomocą słów oraz zająć się jego analizą i interpretacją. Praktycy podkreślali swoistość tańca i niemożność dotarcia do fenomenu tańca i ruchu przez krytyków i badaczy. Tancerze proklamowali swoją odrębność od środowiska teoretycznego, twierdząc, że tylko oni i tylko w praktycznym doświadczeniu tańca mogą go zrozumieć i opisać.

strategia tańca

Przez ostatnie 20 lat taniec rozwijał się jakby zapomniany przez władze publiczne, i te państwowe, i samorządowe. Interwencjonizm państwa funkcjonował wyłącznie w odniesieniu do baletu i tańca ludowego. Samorządy mimochodem i trochę przypadkiem wspierały taniec współczesny poprzez współfinansowanie upowszechniających go festiwali. Nic dziwnego, że taniec podobno znajduje się na ostatnim miejscu wśród wydatków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Niestety, nie można tej informacji zilustrować konkretnymi danymi. Główny Urząd Statystyczny nie wydziela dziedzin sztuki, lecz działy budżetowe, więc jedyne, co można podać, to mało przydatne dla samego tańca zbiorcze wydatki na teatry, do których zaliczane są między innymi teatry muzyczne, opery i balety. Tak samo, w sposób zbiorczy przedstawiane są wydatki MKiDN i budżetu miasta stołecznego Warszawy*. Można śmiało powiedzieć, że jeśli taniec współczesny jakoś dawał radę uporać się ze swoimi problemami, to zawdzięcza to przede wszystkim działaniom niezliczonej rzeszy indywidualnych artystów oraz organizacji pozarządowych podejmujących nierówną walkę z twardymi prawami rynku. Ta sytuacja wpływała jednak negatywnie na rozwój

* AW 2009 r. wg GUS wydatki na teatry, do których zaliczane są m.in. teatry muzyczne, opery i balety, wyniosły z budżetu państwa 146 574 000 zł, a z budżetów samorządowych 727 500 000 zł. W 2009 r. miasto st. Warszawa na teatry wydało 94 365 000 zł (bez wydatków inwestycyjnych), a MKiDN 143 730 000 zł.

tańca w Polsce. Dopiero od niedawna pomoc przyszła ze strony sektora prywatnego, w szczególności dotyczy ona zaangażowania w rozwój tańca współczesnego. Nie może to jednak zastąpić państwa i samorządów w wykonywaniu ich zobowiązań wobec tańca.

Taniec to taka sama dziedzina kultury, jak teatr, muzyka, plastyka czy dziedzictwo kulturowe, i nie ma powodów, żeby ją zaniedbywać. Jeśli państwo i samorządy traktują swoje zobowiązania wobec kultury poważnie, jeśli dzięki temu oferta kulturalna ma docierać „do wszystkich i do każdego”, nie ma żadnych przesłanek do dyskryminowania jednej z dziedzin kultury. Nie ma też wskazań, aby ogromne jej obszary, takie jak taniec współczesny, były zupełnie pomijane. Na szczęście w wyniku inicjatywy polskiego środowiska tanecznego po Kongresie Kultury w 2009 roku coś zaczęło się zmieniać. Apel środowiska o stworzenie instytucji pozwalającej na integrację tancerzy i umocnienie miejsca tańca na kulturalnej mapie Polski został wysłuchany, Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego w 2010 roku powołał Instytut Muzyki i Tańca (IMiT). IMiT rozpoczął swoją działalność od organizacji I Kongresu Tańca i to jest dobre posunięcie. Pozwala na zdiagnozowanie sytuacji tańca i tancerzy w Polsce – i to przy ich bezpośrednim zaangażowaniu – umożliwia wskazanie niezbędnych kierunków rozwoju tej dziedziny, a także tworzy warunki do integracji podzielonego jak dotąd środowiska. Wreszcie umożliwia bezpośrednią konfrontację środowiska z politykami i administratorami kultury. Wszystkie te cele zostały przynajmniej częściowo spełnione. Coraz pełniejsza jest diagnoza sytuacji w obszarze tańca, a na jej podstawie i w oparciu o debatę kongresową wyłoniono postulaty dotyczące przyszłego rozwoju.

Uczestnicy Kongresu Tańca zaproponowali, sformułowane jako postulaty, następujące działania służące poprawie sytuacji sztuki tańca i edukacji tanecznej:

1. Podjęcie działań sprzyjających wyrównywaniu warunków uprawiania zawodu przez artystów tańca, między innymi poprzez wzmocnienie pozycji zespołów baletowych i tańca współczesnego w ramach teatrów operowych, muzycznych i dramatycznych oraz tworzenie warunków do współpracy między tancerzami niezależnymi i grupami artystycznymi funkcjonującymi w różnych modelach organizacyjnych a zespołami instytucjonalnymi i instytucjami kultury, w tym stworzenie katalogu zasad współpracy międzysektorowej i międzyinstytucjonalnej.
2. Stworzenie i jak najszybsze wprowadzenie w życie systemu przekwalifikowania zawodowego tancerzy.
3. Reforma systemu szkolnictwa zawodowego w zakresie tańca dotycząca wszystkich poziomów i ogólnego modelu edukacji.

4. Stworzenie programu edukacyjnego o tańcu oraz wprowadzenie go do powszechnego systemu edukacji.
5. Podjęcie działań służących rozwojowi wiedzy o tańcu i aktywności krytyczno-recenzenckiej wokół sztuki tańca.
6. Stworzenie strategii promocji sztuki tańca w Polsce i za granicą.
7. Zapewnienie odpowiedniej infrastruktury dla potrzeb tańca poprzez zastosowanie istniejących oraz budowanie nowych obiektów, a także poprzez powołanie programu operacyjnego MIEJSCE DLA TAŃCA PLUS.
8. Stworzenie sieci centrów tańca i centrów choreograficznych w wybranych miastach Polski.
9. Inspirowanie władz samorządów lokalnych do wspierania sztuki tańca przy tworzeniu i realizacji regionalnych polityk kulturalnych.
10. Stworzenie zespołu roboczego złożonego z przedstawicieli środowiska tańca, władz państwowych i samorządowych oraz organizacji pozarządowych z Polski i zagranicy celem opracowania strategii rozwoju tańca w Polsce.

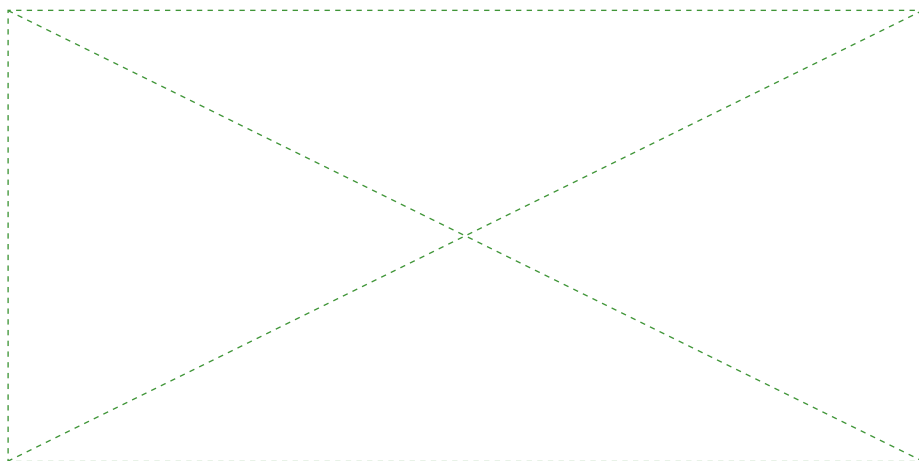
Postulaty te mają zróżnicowany charakter: jedne wymagają namysłu i strategicznego spojrzenia, inne – natychmiastowej realizacji. Adresaci postulatów także się różnią. Na pierwszym miejscu znajduje się Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, reprezentujące szczybel administracji państwowej, i jest to zrozumiałe, bo większość postulatów dotyczy stworzenia nowych lub przeformułowania obowiązujących ram prawnych, a do tego potrzebne jest prawo do zgłoszenia inicjatywy legislacyjnej. Drugie miejsce zajmują zdecydowanie samorządy, ponieważ to one dystrybuują znakomitą większość środków publicznych na kulturę i bez ich zaangażowania nie można na serio myśleć o dynamicznym rozwoju tańca. Kolejni adresaci to biznes, organizacje pozarządowe, wreszcie samo środowisko tańca. Cechą wspólną postulatów jest ich rozmach i wizjonerstwo. A to wymaga przywołanego w ostatnim punkcie działania mającego na celu stworzenie narzędzia, umożliwiającego państwu i samorządom opracowanie i realizację przemyślanej, długofalowej polityki w zakresie tańca.

Szczególne znaczenie dla przyszłości tańca ma ostatni postulat dotyczący opracowania strategii jego rozwoju. Deklaracja o celowości strategii tańca padła zarówno ze strony MKiDN, jak i Biura Kultury Urzędu m.st. Warszawy. Strategia ta powinna spełniać współczesne wymogi stawiane tego typu dokumentom, wpisywać się w ogólne tendencje polityki krajów UE, określać misję i wizję rozwoju tańca w Polsce. Wizja z kolei powinna być sprecyzowana poprzez określenie poszczególnych celów oraz ich operacjonalizację, czyli plan działań przedstawiony w konkretnej perspektywie czasowej. Jaki kierunek powinien być przyjęty: czy stawiać bardziej na odrobienie zaniechań, czy na przyszły rozwój? Sądzę, że ta druga opcja jest właściwsza. Należy zdecydować, jakie rozwiązania spośród pozytywnie zweryfikowanych w państwach europejskich

mogą być zastosowane do polskich realiów, a jakie obszary wymagają specyficznego dla Polski podejścia, i stworzyć własny model rozwoju tańca. Zaproszeni na Kongres przedstawiciele instytutów zagranicznych działających w Polsce i goście zagraniczni proponowali zarówno konkretne rozwiązania, jak i pomoc przy ich doprecyzowaniu. Warto z takiej propozycji skorzystać. Ale trzeba pamiętać, że zespół pracujący nad taką strategią musi być w pełni reprezentatywny, czyli skupiać zarówno przedstawicieli szczybla państwa (MKiDN), jak i samorządów oraz środowiska tanecznego: tancerzy, ekspertów polskich i zagranicznych posiadających doświadczenie w tworzeniu dokumentów strategicznych w obszarze kultury, animatorów i badaczy kultury, etc.

Zapraszam do lektury Raportu z I Kongresu Tańca w Polsce. Raportu ze szczególnego Kongresu, na którym ludzie tańca uwierzyli w dobrą wolę władzy publicznej, zainteresowanych rozwojem tańca przedstawiciele biznesu, organizacji pozarządowych, a wreszcie głównych przedstawiciele ich własnego środowiska. Zdając sobie sprawę z powagi sytuacji, stawili się tłumnie na Kongresie i, trzeba przyznać bez przesadnej egzaltacji, przedstawiali swoje problemy, obdarzając i organizatorów, i przedstawiciele władzy dużym kredytem zaufania. Zamykając Kongres, Minister powiedział: „Kultura musi się rozpychać”. Biorąc pod uwagę miejsce tańca w dotychczasowej polityce kulturalnej Polski, konstatacją Kongresu mogłoby być przesłanie: taniec musi się rozpychać – mało eleganckie, ale prawdziwe. Czas zakończyć skromne czekanie na swoją kolej, które trwa już zbyt długo. Trzeba wykorzystać koniunkturę i zawalczyć o swoje. Wierzę w wygraną, bo widzę siłę i mądrość środowiska tańca.

Warszawa, czerwiec 2011



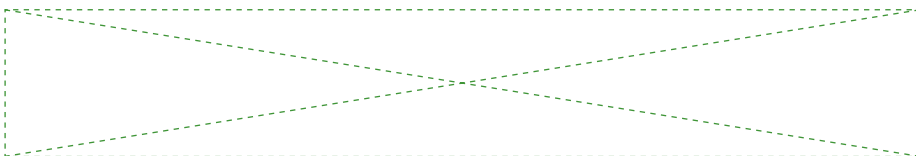
artysta

Wstęp

Karol Urbański

Trudno wyobrazić sobie sztukę tańca bez artystów tańca – tancerzy, choreografów, pedagogów, asystentów. Bardzo często artyści łączą te role, ale nierzadko następują one po sobie jako etapy kariery zawodowej. Rozwój zawodowy artysty tańca zaczyna się już na etapie edukacji. Po nim następuje okres aktywnej kariery zawodowej, najczęściej jako tancerza wykonawcy. Specyfika zawodu sprawia, że większość artystów w pewnym momencie musi ten etap zamknąć i poszukać dla siebie nowych dróg rozwoju, bądź w tańcu, właśnie jako choreografowie, pedagodzy, asystenci, bądź na terenie szerzej rozumianej sztuki jako menedżerowie, inspicjenci lub przedstawiciele innych zawodów teatralnych i artystycznych. I w końcu – część artystów może podjąć decyzję o rozpoczęciu aktywności zawodowej w dziedzinach zupełnie niezwiązanych z tańcem i sztuką.

Każdy z tych etapów niesie ze sobą pewne szanse, wyzwania i zagrożenia. Dlatego tak ważna jest dyskusja na temat rozwoju zawodowego artysty tańca i poszukiwanie na wszystkich etapach kariery rozwiązań, które jak najlepiej będą przygotowywać do uprawiania zawodu, umożliwiać jak najpełniejszą realizację artystyczną w okresie czynnego jego wykonywania, a także, co szczególnie ważne w obecnej sytuacji społecznej i ekonomicznej, umożliwiać godne i w miarę bezstresowe wyjście z zawodu i przygotowanie się do nowych karier zawodowych. Dlatego I Kongres Tańca był najlepszym miejscem, aby taką dyskusję zainicjować. Tematy te podejmuje także wiele wystąpień pokongresowych, które zostały zamieszczone w niniejszej książce.



Edukacja zawodowa w zakresie tańca

Przemówienie na podstawie raportu tematycznego, przygotowanego na I Kongres Tańca, stanowi właściwie jego wierne powtórzenie.

Barbara Sier-Janik

1. Edukacja zawodowa w zakresie tańca w Polsce

1.1. Państwowe szkoły stopnia średniego. Zakres i sposoby kształcenia

W Polsce istnieje 5 publicznych Ogólnokształcących Szkół Baletowych (OSB), w następujących miastach: Bytom, Gdańsk, Łódź, Poznań, Warszawa. Realizują one równoległe kształcenie w zakresie przedmiotów artystycznych i ogólnokształcących. Do I klasy – w wyniku zdanego egzaminu komisyjnego – przyjmowane są dzieci w wieku 10 lat, po ukończeniu III klasy szkoły podstawowej. Kształcenie zawodowe artystyczne obejmuje następujące przedmioty: taniec klasyczny, taniec współczesny, partnerowanie, taniec ludowy, taniec charakterystyczny, taniec historyczny, rytmika, umuzykalnienie, interpretacje muzyczno-ruchowe, audycje muzyczne, wiedza o tańcu, gra na fortepianie, zasady charakterystyki (nieobowiązkowe). Cykl kształcenia trwa 9 lat. Po zdaniu egzaminu dyplomowego uczniowie otrzymują dyplom ukończenia OSB i tytuł zawodowego tancerza, co daje uprawnienie do podjęcia pracy w zawodowych zespołach tańca. Kształcenie ogólne obejmuje przedmioty ogólnokształcące zgodnie z polskim systemem edukacyjnym na poziomie średnim i kończy się egzaminem maturalnym oraz otrzymaniem świadectwa dojrzałości uprawniającego absolwenta do ubiegania się o przyjęcie na studia wyższe w dowolnej uczelni po zdaniu egzaminu wstępnego. Do OSB w 2010/2011 uczęszcza łącznie 753 uczniów. Przewiduje się, że w bieżącym roku szkolnym ostatnią klasę ukończy 50 absolwentów: Bytom – 2, Gdańsk – 13, Łódź – 9, Poznań – 10, Warszawa – 16.

1.2. Uczelnie oferujące kształcenie w zakresie tańca. Ich rola w procesie kształcenia pedagogów tańca, choreografów oraz tancerzy teatru tańca

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna (PWST) im. Ludwika Solskiego w Krakowie – Wydział Teatru Tańca w Bytomiu

To bardzo młody wydział ze specjalizacją: aktor teatru tańca. Powstał w roku 2007 z inicjatywy dr. Jacka Łumińskiego, z poparciem ówczesnego rektora PWST w Krakowie prof. Jerzego Stuhra, jako kontynuacja porozumienia tej uczelni ze Śląskim Teatrem Tańca w ramach programu Unii Europejskiej Leonardo da Vinci. W roku 2011 specjalizację ukończą pierwsi absolwenci. Wydział Teatru Tańca (WTT) oferuje jednolite studia magisterskie w trybie dziennym trwające 9 semestrów (4,5 roku). Studenci otrzymują profesjonalne i wszechstronne wykształcenie w zakresie tańca, aktorstwa, historii teatru i tańca, polskiego folkloru, muzyki, anatomii, filozofii, współczesnych środków masowego przekazu, improwizacji i reżyserii, kompozycji i tym podobnych. Kadre dydaktyczną WTT stanowią pedagodzy PWST w Krakowie, artyści, twórcy, choreografowie polscy i zagraniczni, wykładowcy prowadzący warsztaty lub stałe zajęcia. Założeniem WTT jest profesjonalnie i wszechstronnie wykształcenie aktora teatru tańca. Studia mają na celu przygotowanie go do samodzielnej, oryginalnej i twórczej pracy scenicznej, do pracy w instytucjach artystycznych o charakterze performatywnym, w których przydatne są sprawność fizyczna, taniec, aktorstwo i głos. Umiejętności absolwenta mogą być wykorzystane we współczesnych teatrach tańca, a także w teatrach dramatycznych. Rekrutacja na Wydział Teatru Tańca przebiega dwuetapowo.

W pierwszym etapie kandydaci prezentują swoje umiejętności przed dwiema komisjami: aktorską (wiersz, piosenka, proza, zadanie aktorskie) i taneczną (lekcja tańca klasycznego, lekcja tańca współczesnego, zadania z improwizacji ruchowej). Kandydaci, którzy pomyślnie przejdą pierwszy etap rekrutacji, stają przed wspólną komisją taneczno-aktorską, prezentując pełny zakres swoich umiejętności z zakresu aktorstwa i ruchu.

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Przedmiotem kształcenia jest choreografia i techniki tańca. Są to trzyletnie studia licencjackie na Wydziale Wokalno-Aktorskim.

Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach

Jest to niepubliczna placówka prowadząca studia licencjackie w zakresie tańca. Po skończeniu studiów absolwenci są przygotowani do: pracy artystycznej i twórczej w dziedzinie tańca w różnych placówkach teatralnych, estradowych, baletach, teatrach muzycznych, pracy dydaktycznej, redakcyjnej i publicystycznej w dziedzinie wiedzy o tańcu, podjęcia własnej działalności gospodarczej (na

przykład szkoły tańca). Absolwenci uzyskują także kwalifikacje pedagogiczne do nauczania tańca w placówkach oświatowych na różnych szczeblach edukacji i wychowania.

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie

Prowadzone są zaoczne studia na Wydziale Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca ze specjalizacją pedagogika baletowa. To wydział z długoletnią tradycją. Pięcioletni system nauczania ma charakter dwustopniowy i obejmuje licencjat (po 3 latach studiów) oraz stopień magistersztuki (po 5 latach nauki). Przedmioty w specjalności pedagogika baletowa to: metodyka nauczania tańca – klasycznego, współczesnego, charakterystycznego, ludowego, tańca; zasady kompozycji tańca, pedagogika, anatomia, literatura baletowa, nauka o muzyce.

Absolwenci otrzymują uprawnienia do zatrudnienia jako pedagogzy we wszystkich profesjonalnych placówkach artystycznych związanych ze sztuką tańca. Uniwersytet Muzyczny oferuje również dwuletnie podyplomowe studia teorii tańca, na których uczą się przyszli historycy, teoretycy i krytycy tańca. Studentami są absolwenci różnych uczelni i kierunków studiów.

Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi – Wydział Artystyczny; Kierunek: kulturoznawstwo; Specjalność: tancerz-choreograf (od roku 2008)

Są to trzyletnie studia licencjackie. Szkoła jest placówką prywatną. Opiekunem specjalizacji jest dr Alexandr Azarkevich. Wykładane są następujące przedmioty artystyczne: technika tańca klasycznego, technika tańca współczesnego, taniec ludowy i charakterystyczny, taniec historyczny, taniec jazzowy, mody taneczne (hip-hop, funky jazz, Broadway jazz), *barre au sol*, partnerowanie w tańcu, inscenizacja i reżyseria, kompozycja tańca, projekty taneczne, akrobatyka, improwizacja aktorska, zasady charakteryzacji, rytmika z umuzykalnieniem, historia tańca i baletu. Od roku 2010/2011 wydzielono kierunek „taniec”. Program szkoły jest naprawdę imponujący. Oprócz powyższych przedmiotów specjalistyczno-warsztatowych, obejmuje on 21 przedmiotów teoretycznych. Szczegóły są dostępne na stronie internetowej: <http://web.ahe.lodz.pl>.

2. Egzaminy eksternistyczne dla adeptów tańca organizowane przez Związek Artystów Scen Polskich (ZASP)

Jedną z możliwych dróg uzyskania tytułu zawodowego tancerza w Polsce jest zdanie egzaminu eksternistycznego przed Komisją powołaną przez Związek Artystów Scen Polskich (ZASP). Uprawnienia dla przeprowadzenia tych egzaminów

ZASP uzyskał 11 lat temu (2000) z polecenia Ministerstwa Kultury. Bezpośrednim organizowaniem egzaminów dla artystów tańca w ZASP-ie zajmuje się Zarząd Sekcji Tańca i Baletu, który działa zgodnie z Regulaminem Egzaminu Eksternistycznego dla Adeptów Tańca, zatwierdzonym przez Zarząd Główny ZASP-u. Na egzamin mają prawo zgłaszać się adepci tańca rekomendowani przez dyrektorów, kierowników instytucji artystycznych, w których są zatrudnieni lub z którymi współpracują. Kandydaci mogą być także dopuszczeni do egzaminów na podstawie zgłoszenia indywidualnego. Wszyscy kandydaci winni legitymować się minimum średnim wykształceniem ogólnym i starannie udokumentowanym dorobkiem artystycznym. Zawodowy staż kandydata nie może być krótszy niż 3 lata. Po wstępnym zakwalifikowaniu kandydata – na podstawie pisemnego zgłoszenia przesłanego do ZASP-u na odpowiednim formularzu – przeprowadzany jest dwuetapowy egzamin kandydata:

- Etap I – egzamin praktyczny obrazujący umiejętności i osiągnięcia taneczne kandydata,
- Etap II – egzamin teoretyczny w postaci pracy pisemnej dotyczącej wiedzy o tańcu. Po pozytywnym zaliczeniu 2 powyższych etapów, kandydat uzyskuje tytuł zawodowego artysty-tancerza. Egzamin jest odpłatny.

Przez 10 ostatnich lat Komisja Egzaminacyjna Zarządu Sekcji Tańca i Baletu ZASP wydała 30 dyplomów zawodowego artysty-tancerza. Tytuł ten uzyskali kandydaci z całej Polski, reprezentujący wszystkie dziedziny sztuki tańca oraz różnorodne sceny taneczne, a także artyści niezależni. Są wśród nich członkowie zespołu Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, Śląskiego Teatru Tańca w Bytomiu, Kieleckiego Teatru Tańca, Sopotckiego Teatru Tańca, Teatru Rozrywki w Chorzowie, Teatru Muzycznego w Gdyni, a także niezależni artyści, choreografowie i tancerze. W zmienny skład Komisji Egzaminacyjnej wchodzi pedagogzy, teoretycy i praktycy sztuki tańca, którzy niekoniecznie są członkami ZASP-u.

3. Kształcenie zawodowe artystów tańca za granicą

Rosja

Akademia Rosyjska Baletu im. A.J. Waganowej w Sankt Petersburgu

[www.vaganova.ru]

Dyrektorem artystycznym szkoły średniej jest obecnie wybitna balerina Atinaj Asylmuratowa. Ta najstarsza i sławna w świecie uczelnia, prowadząca działalność wspólnie z Baletem Teatru Maryjskiego, w dziedzinie metodyki nauczania tańca klasycznego do dziś stanowi wzorzec dla 5 państwowych szkół baletowych w Polsce oraz niektórych uczelni wyższych. Szkoła średnia A. Waganowej liczy

około 300 uczniów. Z ponad 1200 kandydatów przyjmuje się co roku około 60 osób. Egzamin wstępny składa się z 3 etapów, w których Komisja ocenia właściwości fizyczne kandydata, jego muzykalność, poczucie rytmu oraz ogólny wygląd, czyli tak zwane warunki sceniczne. Nauka trwa 7 lat i 10 miesięcy w zakresie tygodniowym (6 dni na 7). Podstawowe przedmioty to: taniec klasyczny, taniec charakterystyczny, taniec historyczny, taniec *modern*, partnerowanie, gra aktorska, a także historia tańca, estetyka, filozofia, historia muzyki i kostiumów. Szkoła jest bardzo wymagająca, a metody nauczania w systemie pedagogiki Waganowej są restrykcyjnie przestrzegane i chronione. Dyrektor artystyczna szkoły, sławna Atinaj Assylmuratowa, która tańczyła w największych zespołach świata, zna silne i słabe punkty poszczególnych szkół. Według niej, „każda szkoła tańca klasycznego proponuje tę samą naukę. Różnica leży w niuansach i akcentach. Nasze silne punkty to koordynacja i praca tułowia, ale podziwiam doskonałą pracę nóg tancerzy francuskich. Bardzo pragnęłabym, aby moi uczniowie osiągalni taką precyzję, siłę i płynność. Uważne traktowanie najprostszego ruchu stanowi być może istotę metody Waganowej. Zanim tancerze nauczą się wykonywać obroty i skoki, muszą zdobyć poprawną postawę, prawidłowe ustawienie i zrozumieć podstawy swej sztuki”. Sporo pedagogów wyjechało z kraju, ale ci, którzy zostali, nie chcą dopuścić, aby 250 lat tradycji rosyjskiej szkoły poszło w niepamięć. Dlatego zaczęto tworzyć dokładną serię filmową, gdzie każdy ruch, postawa, emocja są rejestrowane w najdrobniejszych szczegółach. Ukończenie szkoły wieńczy dyplom szkoły średniej i uzyskanie profesjonalnego wykształcenia z kwalifikacjami i tytułem artysty baletu. Dzisiaj studia wyższe w Akademii Rosyjskiego Baletu im. A.J. Waganowej obejmują szkolenie w zakresie tańca na 3 fakultetach: wykonawczym, pedagogicznym i podwyższenia kwalifikacji (doskonalenia). Zadaniem Akademii jest przygotowanie wysoko profesjonalnych specjalistów wszystkich baletowych profesji: pedagogów, repetytorów, choreografów, dyrygentów, koncertmistrzów, scenografów, kostiumologów. Studenci mogą otrzymać dyplom na poziomie licencjatu, a następnie magisterium. Kandydaci z zagranicy są przyjmowani odpłatnie w ramach 10-miesięcznego cyklu tylko w departamencie doskonalenia. Akademia Baletu Bolszoi w Moskwie proponuje cudzoziemcom 3 rodzaje studiów w zakresie tańca klasycznego:

- intensywny staż (nie mniej niż miesiąc),
- minimum 3 lata nauki zakończone dyplomem,
- wyższą formację typu uniwersyteckiego w zakresie pedagogiki tańca, choreografii i zarządzania.

Nauczanie obejmuje podstawowe przedmioty związane z tańcem: lekcje techniki, pracę na pointach, repertuar, partnerowanie, taniec jazzowy, taniec charakterystyczny i historyczny.

Niemcy

W Niemczech szkoły z subwencją państwową i uniwersytety (Hochschule) są często bezpłatne. Działają w powiązaniu z operami oraz zespołami profesjonalnymi i uczą przede wszystkim tańca klasycznego. Najbardziej znane ze szkół specjalizują się jednak w kształceniu w zakresie tańca współczesnego. Są to: Folkwang-Hochschule w Essen, Hochschule für Musik Und Darstellende Kunst we Frankfurcie nad Menem oraz Palucca Schule w Dreźnie.

Szkoła Baletu w Hamburgu [www.hamburgballett.de]

Utworzona w 1978 r. liczy obecnie 130 uczniów z całego świata w wieku od 7 do 18 lat. W internacie jest 35 miejsc. Nauczanie obejmuje taniec klasyczny, techniki tańca nowoczesnego, taniec folklorystyczny. 3 klasy przygotowawcze dla dzieci od 7 do 10 lat są ukierunkowane na umuzykalnienie, rytm, postawę, koordynację i improwizację. 6 następnych klas baletu profesjonalnego dla uczniów od 11 do 16 lat to praca nad techniką tańca klasycznego, folkloru, techniką tańców hiszpańskich, techniką tańca *modern*, wariacjami, *pas de deux* oraz lekcjami kompozycji, anatomii, historii tańca i muzyki. Na tym etapie uczniowie uczęszczają na lekcje kształcenia ogólnego i baletowego w godzinach uzgadnianych. Naukę kończą klasy teatralne, przeznaczone dla młodzieży od 16 do 18 lat. Te 2 ostatnie lata nauki to „państwowa szkoła profesjonalnego baletu”, która jest bezpłatna. W jej ramach uczniowie uczestniczą w próbach i repertuarze Baletu Hamburgskiego. Przyjęcia do szkoły odbywają się na drodze konkursu.

Folkwang Hochschule w Essen [www.folkwang-hochschule.de]

Szkoła w Essen kształci w zakresie muzyki, teatru, tańca i designu (projektowania). Nauka tańca współczesnego przebiega w ciągu 8 semestrów i kończy się licencjatem (tytuł Bachelor of Arts). Dyscypliny wykładane to: taniec współczesny, taniec klasyczny, tańce tradycyjne, improwizacja, kompozycja, komedia muzyczna, inscenizacja, teatr musicalowy, sztuka dramatyczna, notacja Labana i pedagogika tańca. Kandydaci przyjmowani są po maturze.

Hochschule für Musik und Darstellende Kunst we Frankfurcie nad Menem [www.hfmdk-frankfurt.de]

Zajęcia trwają 8 semestrów i kończą się uzyskaniem licencjatu w zakresie tańca współczesnego i klasycznego dla wykonawców profesjonalistów. Program nauczania obejmuje taniec współczesny i klasyczny, improwizację, kompozycję, partnerowanie, ukierunkowanie na rozwój indywidualny oraz przekazuje bogactwo folkloru międzynarodowego. W programie znajdują się także: edukacja ogólna z naciskiem na techniki świadomości ciała (metody Feldenkraisa,

Alexandra i inne), zajęcia teoretyczne z anatomii, historii tańca i teorii muzyki. Uczniowie przygotowują swoje własne układy choreograficzne, które prezentowane są na scenie szkoły oraz poza nią. Od 2007 r. wprowadzono 2 dodatkowe lata nauki dla uzyskania tytułu magistra w dziedzinie pedagogiki tańca współczesnego, a od 2008 w zakresie choreografii.

John Cranko Schule, Stuttgartballet, w Stuttgartarcie [www.stuttgart-ballet.de]

To interesująca szkoła baletowa, której dyrektorem jest Tadeusz Matacz, absolwent warszawskiej Szkoły Baletowej i były solista Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie. W tym roku szkoła obchodzi 30-lecie założenia przez Johna Cranko. Nastawiona jest głównie na kształcenie w tańcu klasycznym i posiada trzy cykle nauczania:

- szkolenie wstępne – to szkolenie przygotowawcze dla dzieci od 6 do 9 lat, z podziałem na 4 grupy wiekowe i uczestnictwem w zajęciach raz lub kilka razy (maksymalnie do 4) w tygodniu,
- szkolenie podstawowe odbywające się od 5 do 6 razy w tygodniu w Ballettschule dla uczniów mających od 10 do 16 lat,
- szkolenie końcowe dwuletnie (cykl zawodowy) w Ballett Akademie dla młodzieży od 16. roku życia, zwieńczone świadectwem państwowym z tytułem tancerza klasycznego.

Przedmioty wykładane w szkole w Stuttgartarcie to w początkowej fazie: swobodny rozwój ruchowy dziecka, umuzykalnienie i rytmika, a następnie technika tańca klasycznego, repertuar, *pas de deux*, improwizacja, taniec hiszpański i gra na kastanietach, *barre au sol*, taniec *modern* i jazz, historia tańca, muzyka z teorią, anatomia, charakteryzacja. Uczniowie tańczą przede wszystkim w Stuttgart Ballet.

Palucca Schule Dresden- Hochschule für Tanz [www.palucca.de]

Uczelnia proponuje różne programy w zakresie tańca:

- Studia licencjackie o specjalnościach taniec współczesny lub taniec klasyczny, a także improwizacja. Są to trzyletnie studia pomaturalne.
- Dwuletnie studia magisterskie w dziedzinie choreografii mające na celu pomoc studentom w znalezieniu własnej drogi twórczej. Akcent jest położony na interdyscyplinarność i praktyki sceniczne w powiązaniu z pracą nad tańcem klasycznym, tańcem współczesnym i improwizacją.
- Czteroletnie studia licencjackie (Bachelor of Arts) w dziedzinie tańca klasycznego lub współczesnego dla nauczycieli tańca z przeznaczeniem głównie do pracy z dziećmi.
- Dwuletnie studia magisterskie w dziedzinie tańca klasycznego lub współczesnego przeznaczone przede wszystkim dla ekszawodowców, którzy pragną pracować jako pedagodzy z tancerzami profesjonalnymi.

Austria

Institute for Dance Arts Anton Brückner University, Linz

[www.bruckneruni.at]

Instytut Sztuki Tańca jest uczelnią prywatną w dziedzinie tańca współczesnego. 3 lata nauki dla tancerzy wykonawców pozwalają na otrzymanie licencjatu artystycznego (Bachelor of Arts), a dalsze 2 lata studiów kończą się uzyskaniem tytułu magistra sztuki. Uniwersytet proponuje także 4 lata studiów licencjackich i 2 lata magisterskich w zakresie pedagogiki tańca i ruchu (Dance Pedagogy / Movement Studies). Przedmioty wykładane to: taniec klasyczny, technika Marty Graham, technika José Limóna, współczesne techniki w zakresie improwizacji, partnerowanie, taniec współczesny, analiza ruchu, ekspresji, świadomość ciała.

Belgia

P.A.R.T.S. (Performing IAP Arts Research and Training Studios), Bruksela

[www.parts.be]

Uczelnia działa od 1995 r. pod kierunkiem Anny Teresy de Keersmaeker. Kandydaci przyjmowani są po maturze. Kształcenie obejmuje taniec współczesny, choreografię w połączeniu z innymi sztukami scenicznymi. Są to czteroletnie studia z podziałem na 2 dwuletnie cykle: Trening i Poszukiwania. W czasie pierwszego cyklu szczególny nacisk kładziony jest na naukę techniki, pogłębienie świadomości ciała, kształtowanie profesjonalnego podejścia do sztuki. W drugim cyklu nauki uczniowie koncentrują się na poszukiwaniach w dziedzinie sztuki tanecznej i przygotowaniu do kariery zawodowej. Mają wówczas do wyboru wydziały tańca lub choreografii. Wykładowcy zapraszani są z wielu krajów Europy i z Ameryki.

Proponowane przedmioty to: taniec klasyczny, taniec współczesny, techniki improwizacji, kompozycja, repertuar De Keersmaeker, Williama Forsythe'a, Trishy Brown, choreografia, shiatsu, zen, pilates, anatomia, analiza muzyczna, rytmika, śpiew, warsztaty muzyczne, teatr, praca z wideo, scenografia, menadżerstwo, występy, prace własne. Kandydaci muszą znać biegle język angielski w mowie i w piśmie.

Największą wadą uczelni jest nieuznawanie wydawanych przez nią dyplomów. Nie są one oficjalnie honorowane ani w Belgii, ani poza jej granicami.

Finlandia

Theater Academy of Finland, Helsinki [www.teak.fi]

Studenci po maturze odbywają trzyletnie studia licencjackie w zakresie techniki

tańca współczesnego, ale także tańca klasycznego i jazzu, muzyki, kinezylogii, historii i teorii tańca. Program obejmuje także udział w spektaklach i produkcjach scenicznych. Tytuł magistra tańca można uzyskać po kolejnych 2 latach studiów w 3 specjalnościach: taniec, choreografia, pedagogika tańca z możliwością specjalizacji.

Holandia

De Theaterschool, Amsterdam School of the Arts (AHK)

[www.ahk.nl/en/theaterschool]

Szkoła Teatralna Amsterdamskiej Szkoły Sztuk dysponuje szerokim zakresem nauki tańca w zakresie szkoły średniej i wyższej.

National Ballet Academy (Narodowa Akademia Baletowa) uczy tańca klasycznego we współpracy z Het Nationale Ballet, narodowym zespołem tańca klasycznego. Nauka trwa 8 lat (uczniowie od 10 do 18 roku życia). Program kształci zawodowych tancerzy, którzy oprócz tańca klasycznego mają zajęcia z tańca współczesnego, jazzu, tańca charakterystycznego, *pas de deux*, oraz wykłady na temat zdrowia i historii kultury. Uczniowie uzyskują maturę w zakresie tańca. Po maturze szkoła proponuje następne czteroletnie programy licencjackie w specjalnościach:

- taniec współczesny i teatr tańca,
- taniec jazz i komedia muzyczna (jedyna w Europie specjalizacja dla tancerzy komedii muzycznych, gdzie uczy się tańca, śpiewu i stepowania,
- choreografia. Program dostępny do 27. roku życia. Po otrzymaniu licencjatu można dalsze 2 lata poświęcić na uzyskanie tytułu magistra choreografii. Konieczne jest wtedy wykazanie się trzyletnim stażem pracy jako tancerz lub choreograf.
- Szkoła oferuje również licencjat pedagoga tańca (BA Dance In Education).

Rotterdam DansAkademie/CODARTS [www.codarts.nl]

Akademia Tańca jest częścią uniwersytetu sztuk CODARTS. Kandydaci po uzyskaniu matury mogą po 4 latach nauki uzyskać licencjat tańca (Bachelor od Dance Programme). Pierwsze 2 lata to doskonalenie technik tańca klasycznego, tańca współczesnego i jazzu. Trzeci i czwarty rok – doskonalenie tańca współczesnego. Istnieją również licencjaty (4 lata) pedagoga tańca (Bachelor In Dance Education) oraz magisterium terapii tańcem (2 lata w niepełnym wymiarze godzin).

Luksemburg

Centre de Création Chorégraphique Luxembourgeois (TROISCL)

[www.danse.lu]

Centrum Twórczości Choreograficznej w Luksemburgu organizuje staże i lekcje dla zawodowców:

- staże techniczne w zakresie tańca i choreografii – lekcje doskonalenia w technikach współczesnych, w tym zapoznanie się ze stylami renomowanych choreografów,
- lekcje codzienne dla zawodowych tancerzy prowadzone przez różnych choreografów (zmieniających się co tydzień).

Centrum oferuje także staże teoretyczne i praktyczne w zakresie twórczości tanecznej (finansowanie i organizacja przedstawienia, dramaturgia, oświetlenie i tak dalej). TROISL przeznaczone jest wyłącznie dla zawodowych tancerzy. Lekcje i staże są bezpłatne i otwarte dla cudzoziemców.

Norwegia

Den Norske Ballethøyskole (Norweska Wyższa Szkoła Baletu)

[www.dnbh.no]

Norweska Wyższa Szkoła Baletowa w Oslo oferuje trzyletnie pomaturalne wyższe studia w zakresie Tańca i Pedagogiki. Studenci otrzymują dyplom zawodowego tancerza w technikach taniec *modern/współczesny* i taniec jazzowy ze specjalizacją w problematyce nauczania. Pierwszy rok nauczania jest wspólny dla wszystkich technik tańca. Studenci drugiego i trzeciego roku wybierają jedną z 2 specjalności: Taniec *modern/współczesny* lub taniec jazzowy, z drugim stylem tańca i pedagogiką tańca.

Czechy

Konservatoř Duncan Centre [www.duncanct.cz]

Konserwatorium Centrum Duncan w Pradze jest jedyną szkołą państwową specjalizującą się w tańcu współczesnym. Po 6 latach nauki absolwenci otrzymują dyplom tancerza wykonawcy tańca współczesnego. Podczas piątego i szóstego roku studenci mogą zaliczać staże zagraniczne oraz zajmować się własnymi pracami z zakresu choreografii. Przyjęcie do szkoły jest możliwe już po ukończeniu szkoły podstawowej.

Szwajcaria

École de Danse de Genève [www.limprimerie.ch]

Szkoła Tańca w Genewie ukierunkowana jest na taniec neoklasyczny i taniec współczesny. Od 2010 r. wprowadzono trzyletnie studia dla zawodowych tancerzy w wieku od 17 do 23 lat, którzy dobrze opanowali taniec klasyczny i współczesny i mogą zdać na pierwszy, drugi lub trzeci rok. Wszyscy uczniowie od początku studiów występują w Junior Ballet. Od początku zdobywają doświadczenie sceniczne, a na trzecim roku mogą odbywać staż w profesjonalnym zespole.

Rudra-Béjart, Lozanna [www.bejart-rudra.ch]

Szkoła-warsztat Rudra-Béjart w Lozannie jest prywatną i bezpłatną dwuletnią szkołą, gdzie tancerze posiadający dobrą znajomość tańca klasycznego i *modern* w wieku 15–18 (dziewczęta) i 20 lat (chłopcy), mogą rozwijać swoje umiejętności w zakresie tańca klasycznego, *modern*, sztuki przedstawień (teatr, cyrk i inne), edukacji muzycznej i innych form wyrazu (na przykład tańców tradycyjnych).

Węgry

Węgierska Akademia Tańca w Budapeszcie [www.mtf.hu]

W skład Akademii wchodzi 2 instytuty: Instytut Szkolenia Artystów Tańca i Instytut Szkolenia Choreografów i Pedagogów.

W Instytucie Szkolenia Artystów Tańca można uzyskać dyplom tancerza wykonawcy (stopnia licencjackiego) w 3 specjalnościach: taniec klasyczny, taniec współczesny i taniec charakterystyczny. Dalsza nauka w specjalnościach taniec klasyczny i taniec charakterystyczny pozwala uzyskać stopień magistra.

Instytut Szkolenia Choreografów i Pedagogów pozwala uzyskać stopień magistra pedagogiki i magistra choreografii.

Akademia Tańca Współczesnego w Budapeszcie [www.tanc.sulinet.hu]

Akademia Tańca Współczesnego oferuje maturzystom 3 dyplomy w zakresie tańca współczesnego :

- Licencjat Artysty Tańca współczesnego (3 lata),
- Licencjat Tancerza i Korepetytora (3 lata),
- Magister Pedagogiki Tańca Współczesnego (2 lata).

Wielka Brytania

W 2001 r. powstaje Conservatoire for Dance and Drama (www.cdd.ac.uk) grupujące 8 zakładów szkolenia wyższego w zakresie tańca i sztuk dramatycznych, w tym:

- **The Central School of Ballet (Centralna Szkoła Baletu) w Londynie**
[www.centralschoolofballet.co.uk]
- **The London Contemporary Dance School, inaczej: the Place** (Londyńska Szkoła Tańca Współczesnego)
- **The Rambert School of Ballet and Contemporary Dance** (Szkoła Rambert Baletu i Tańca Współczesnego) w Londynie
- **The Northern School of Contemporary Dance** (Północna Szkoła Tańca Współczesnego) w Leeds [www.nscd.ac.uk]

London Contemporary Dance School / The Place [www.lcds.ac.uk]

W drodze castingu wyłaniani są kandydaci reprezentujący wysoki poziom techniczny w tańcu klasycznym lub współczesnym na podstawie audycji. Szkoła oferuje trzyletnie studia licencjackie z tańca współczesnego (Bachelor of Arts In Contemporary Dance) oraz – po uzyskaniu licencji – proponuje studia magisterskie w specjalnościach: interpretacja, choreografia, pedagogika oraz taniec wideo.

Rambert School of Ballet and Contemporary Dance

[www.rambertschool.org.uk]

Szkoła Rambert równorzędnie traktuje taniec klasyczny i taniec współczesny. Trzyletnie studia kończą się otrzymaniem licencjatu baletu i tańca współczesnego (Bachelor of Arts Ballet and Contemporary Dance) dla tancerzy zawodowych, którzy występują w ostatnim roku w zespole Rambert Dance Company. Studia magisterskie wprowadzono niedawno (Master of Arts In Dance Performance ze specjalizacją taniec rytualny [Ritual Dance]).

Trinity College London [www.trinitycollege.co.uk]

Trinity College w Londynie (TCL) wystawia następujące świadectwa i dyplomy w ramach National Professional Performing Arts Qualifications (Kwalifikacje Narodowe w zakresie Zawodowych Sztuk Performatywnych) dla 24 szkół w Wielkiej Brytanii:

- National Certificate In Professional Dance (Classical Ballet or Contemporary Dance), czyli Narodowe Świadectwo Tańca Zawodowego (balet lub taniec współczesny),
- National Certificate in Professional Acting (świadectwo dla zawodowych aktorów),
- National Diploma in Professional Musical Theatre (dyplom zawodowy dla aktorów scen musicalowych),
- National Diploma in Professional Acting (dyplom dla zawodowych aktorów),
- National Diploma in Professional Dance (dyplom dla zawodowych tancerzy),

- National Diploma in Professional Production Skills (dyplom dla zawodowych organizatorów przedstawień),
- BA Honours Conversion Course (licencjat dla dyplomowanych artystów na drodze przekształcenia dyplomu w licencję).

Narodowe świadectwa i dyplomy tańca zawodowego są przyznawane przez TCL dla absolwentów następujących 12 szkół w Wielkiej Brytanii: Cambridge Performing Arts, Elmhurst School for Dance and Performing Arts, English National Ballet School, Hammond School, Chester Kate Simmons Dance School, Laine Theatre Arts, Millenium Performing Arts Limited, Northern Ballet School, Performers College, Stella Mann College, Tring Park School for Performing Arts, Urdang Academy.

W 2010 r., dla podkreślenia znaczenia zdrowia w uprawianiu tańca, Trinity College zmienił nazwy niektórych swoich świadectw i dyplomów, we współpracy z Międzynarodowym Stowarzyszeniem Medycyny i Nauki Tańca – IADMS (International Association of Dance Medicine and Science): 1. Level 6 Diploma in Dance Teaching and Learning (Children and Young People) – Dyplom Nauczania i Uczenia się Tańca dla Dzieci i Młodzieży; 2. Level 5 Certificate in Safe and Effective Dance Practice – Świadectwo Bezpiecznej i Efektywnej Praktyki Tańca we współpracy z IADMS; 3. Level 5 Diploma in Teaching In the Lifelong Learning Sector (Dance) – DTLLS: Dyplom Nauczania w Branży Uczenia się przez Całe Życie (Taniec).

IADMS (Międzynarodowe Stowarzyszenie dla Medycyny i Nauki Tańca – www.iadms.org) powstało w 1990 r. z inicjatywy międzynarodowego zespołu lekarzy praktyków, nauczycieli i naukowców tańca oraz tancerzy. Jego celem jest między innymi zabezpieczanie lepszego zdrowia tancerzy. Dzisiaj IADMS liczy 900 członków reprezentujących 35 krajów. IADMS organizuje coroczne konferencje od 1991 r. W dniach 13–16 października 2011 odbędzie się w Waszyngtonie (USA) 21. doroczne spotkanie IADMS. Wydaje ono od 1997 kwartalnik „Journal of Dance Medicine & Science”, który jest dostępny w sieci internetowej (www.iadms.org/JDMS). Od roku 2009 IADMS wydaje nowy „Biuletyn IADMS dla Nauczycieli” (tańca) („The IADMS Bulletin for Teachers”) liczący od 15 do 20 stron, którego ukazały się już 3 numery. Przynależność do IADMS zapewnia bezpłatny dostęp internetowy do wszystkich jego publikacji i możliwość udziału w corocznych konferencjach. (Roczna składka wynosi 90 USD dla tancerzy, studentów i emerytów, 110 USD dla personelu kierowniczego i naukowców, 155 USD dla profesjonalistów w zakresie medycyny i terapii tańcem, oraz 190 USD dla instytucji). Jednym ze sponsorów IADMS jest Fundacja Rudolfa Nurejewa, która posiada również medyczną stronę internetową dla tancerzy (www.noureev-medical.org), gdzie dostępne są liczne artykuły na temat zdrowia tancerzy.

Włochy

We Włoszech istnieje wiele szkół prywatnych proponujących szkolenie i doskonalenie w zakresie tańca klasycznego i współczesnego. Najważniejsze z nich to:

Accademia Teatro Della Scala i Accademia Nazionale di Danza

Accademia Nazionale di Danza, Rzym [www.accademianazionaledanza.com]

Akademia Narodowa Tańca w Rzymie kształci tancerzy, choreografów i pedagogów tańca, którzy po uzyskaniu matury mogą uczestniczyć w:

- trzyletnim kursie (Trienno) zakończonym otrzymaniem dyplomu doskonalenia tańca klasycznego lub współczesnego,
- dwuletnim kursie (Bienno) po ukończeniu Trienno, w celu uzyskania dyplomu specjalizacji w tańcu klasycznym, nowoczesnym lub w kompozycji i choreografii.

Akademia kształci również pedagogów.

Accademia Teatro Della Scala, Mediolan [www.accademiaalascala.it]

Szkoła Baletu (Scuola del ballo) proponuje ośmioletni kurs (dla dzieci od 10. roku życia) kształcenia dla tancerzy zawodowych ze specjalnością w tańcu klasycznym lub tańcu współczesnym.

Stany Zjednoczone Ameryki Północnej (USA), Nowy Jork

Obok szkół wyższych pozwalających uzyskać licencjat (Bachelor of Fine Arts in Dance) i stopień magistra (Master of Fine Arts in Dance) w zakresie tańca, w Nowym Jorku działają znane na całym świecie szkoły sławnych tancerzy i tancerek tańca współczesnego: **Martha Graham School of Contemporary Dance** [www.marthagraham.org], **Merce Cunningham Studio** [www.merce.org], **Paul Taylor Dance Company** [www.ptdc.org], **The Limón Institute** [www.limon.org], **The Alvin Ailey American Dance Center** [www.theaileyschool.edu], w których można uczęszczać na codzienne lekcje, zaliczać staże – trwające od miesiąca, przez 6 i 9 miesięcy, do roku – uzyskać licencjat (3–4 lata) lub stopień magistra (2 lata po licencjacie) w zakresie tańca.

The Juilliard School, NYC [www.juilliard.edu]

Wydział Tańca przyjmuje każdego roku 24 tancerzy na czteroletnie studia kończące się uzyskaniem licencji tańca (Bachelor of Fine Arts In Dance). Codziennie odbywają się lekcje tańca klasycznego i współczesnego. Inne zajęcia obejmują: repertuar, kompozycję, anatomię, historię tańca, grę aktorską, szkolenie muzyczne, techniki sceniczne i przygotowanie do sceny. Warsztaty choreograficzne

i częste przedstawienia pozwalają studentom pokazywać własne prace choreograficzne. Każdej jesieni studenci pracują nad twórczością wybranych choreografów, a letnie przedstawienia są poświęcone dziełom wybitnych choreografów, takich jak: William Forsythe, Martha Graham, Jiří Kylián, Paul Taylor czy Antoni Tudor.

Tish School for the Art, NY University

[<http://dance.tisch.nyu.edu/page/undergraduate.html>]

Szkoła współpracuje z New York University. Po 4 latach nauki pozwala uzyskać licencjat (Bachelor of Fine Arts in Dance), a po następnych 2 latach – stopień magisterski (Master of Fine Arts in Dance). Organizowane są również intensywne staże letnie i zimowe.

4. Szkolnictwo zawodowe w zakresie tańca we Francji. Ostatnia reforma i duże zmiany w systemie kształcenia

4.1. Wstęp: skróty używane w rozdziale 4

- **AFCMD** – Analyse Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé (analiza funkcjonalna ciała w ruchu tańczonym),
- **CA** – Certificat d'Aptitude (aux fonctions de professeur de danse) – świadectwo uprawniające do nauczania tańca,
- **CCN** – Centre Chorégraphique National (Narodowe Centrum Choreograficzne),
- **CDC** – Centre de Développement Chorégraphique (Centrum Rozwoju Choreograficznego),
- **CEFEDM** – Centre de Formation des Enseignants de la Danse et de la Musique (Centrum Kształcenia Nauczycieli Tańca i Muzyki),
- **CND** – Centre National de la Danse (Narodowe Centrum Tańca),
- **CNSMD** – Conservatoire National Supérieur de la Musique et de la Danse (narodowe wyższe konserwatorium muzyki i tańca),
- **CRD** – Conservatoire à Rayonnement Départemental (konserwatorium o zasięgu departamentu),
- **CRR** – Conservatoire à Rayonnement Régional (konserwatorium o zasięgu regionalnym, francuski region to polskie województwo),
- **DE** – Diplôme d'Etat (de professeur de danse) – państwowy dyplom (profesora tańca),
- **DEC** – Diplôme d'Études Chorégraphiques (dyplom studiów choreograficznych),

- **DNOP** – Diplôme National d’Orientation Professionnelle (de danse) – narodowy dyplom orientacji zawodowej (taniec),
- **DNSPD** – Diplôme National Supérieur Professionnel de Danseur (wyższy narodowy dyplom zawodowy tancerza),
- **ECTS** – European Credits Transfer System (europejski system punktów kredytowych pozwalający na zaliczanie szkoleń w krajach europejskich),
- **LMD** – Licence–Master–Doctorat (francuski skrót europejskiego trzystopniowego pomaturalnego systemu studiów wyższych: licencjat (3 lata) – magisterium (plus 2 lata) – doktorat (plus 3 lata),
- **VAA** – Validation des Acquis Antérieurs (zaliczenie wcześniejszych przedmiotów),
- **VAE** – Validation des Acquis de l’Expérience (zaliczenie doświadczenia zawodowego).

4.2. Rozwój tańca w II połowie XX wieku

Gdy André Malraux zainicjował w 1959 r. powołanie Ministerstwa Kultury i Komunikacji, publiczne nauczanie tańca praktycznie nie istniało. W pierwszej fazie Ministerstwo wykorzystało sieć domów kultury do tworzenia pierwszych siedzib dla zawodowych zespołów tańca klasycznego i współczesnego finansowanych przez rząd, władze regionalne, departamenty i miasta. W 1970 r. utworzono w ministerstwie stanowisko Głównego Inspektora ds. Tańca, a w 1987 r. Delegację ds. Tańca. Równolegle ministerstwo uniezależnia balety przy niektórych operach narodowych, tworząc w latach 1972–1983 Ballet du Rhin (Balet Rodanu – 1972), Ballet de Lorraine (Balet Lotaryngii – 1978), Ballet du Nord (Balet Północy – 1983) lub nowe zespoły jak Ballet de Marseille (Balet Marsylii – 1972). W następnej fazie tworzone są w latach 1984–1998 Narodowe Centra Choreograficzne (CCN), których jest dzisiaj 19. Pracują w nich zespoły tańca nowoczesnego, tańca jazz i hip-hop przy dofinansowaniu rocznym z budżetu państwa w łącznej wysokości 13 milionów euro. Ministerstwo Kultury w ramach festiwalu tańca (Festival International Montpellier Danse, biennale tańca w Lyonie i Val-de-Marne, Art Danse Bourgogne, Międzynarodowe spotkania choreograficzne w Seine-Saint-Denis, Danse Émoi w Limoges, Hivernales w Avignon, Danse à Lille, festiwal tańca w Uzès oraz Antypody w Brest) utworzyło 8 Centrów Rozwoju Choreograficznego (CDC), których zadaniem jest wspomaganie artystów w procesie tworzenia oraz rozwój kultury choreograficznej. W 1993 r. organizowany jest pierwszy festiwal tańca hip-hop – Suresnes Cités Danse. W 1998 r. powstaje Narodowe Centrum Tańca (CND – www.cnd.fr) z filią w Lyonie, które przenosi się w 2004 do gminy Pantin (na północno-wschodniej

granicy Paryża), gdzie powstał budynek o powierzchni 7000 m². Znajdują się w nim 2 sale widowiskowe, 3 sale spotkań, 11 sal prób, mediateka. W 2011 r. przeniesiona została tam Kinemateka Tańca, powstała w 1982 przy Kinematyce Francuskiej (Paryż). Misje CND są następujące:

- prowadzenie szkoleń dyplomowych w zakresie nauczania tańca, zgodnie z ustawą o nauczaniu tańca,
- zapewnienie tancerzom dostępu do regularnych lekcji tańca oraz pomocy w zakresie przekwalifikowania pod koniec kariery,
- powiązanie wszystkich zawodów związanych z tańcem,
- utworzenie i utrzymywanie bazy danych o tancerzach i twórczości tanecznej,
- wspomaganie procesów twórczości tanecznej,
- działania na rzecz tworzenia i przywiązania publiczności dla wszystkich form tańca,
- wspomaganie rozwoju amatorskiej praktyki tańca.

W 2008 r. sceną tańca stał się Teatr Narodowy Chaillot w Paryżu. Ministerstwo i urzędy regionalne, departamentalne i gminne wspomagają również niezależne zespoły tańca (250 w 2009 r.), 70 scen narodowych, 35 „scen konwencjonowanych dla tańca” (od 1990). Dziewiąte wydanie (2010) przez CND Katalogu Francuskich Zespołów Choreograficznych dotyczy 541 zespołów tańca (taniec klasyczny, taniec współczesny, taniec jazz i taniec hip-hop).

4.3. Szkolnictwo zawodowe w zakresie tańca we Francji

Nauczanie publiczne tańca we Francji prowadzone jest od początku w tak zwanych konserwatoriach narodowych muzyki, tańca i sztuk dramatycznych (CNMDAD) oraz w konserwatoriach regionalnych (CRR), departamentalnych (CRD) i gminnych (CRCI). W 2010 r. w 113 konserwatoriach publicznych (33 CRR i 76 CRD) uczyło się tańca 19 tysięcy uczniów przy 638 stanowiskach profesora tańca w specjalnościach: taniec klasyczny, taniec współczesny i taniec jazzowy. Dla zapewnienia lepszej jakości nauczania tańca i zmniejszenia liczby i powagi kontuzji, Ministerstwo wprowadziło w kolejnych latach państwowe świadectwa i dyplomy profesorów tańca upoważniające do nauczania tańca w szkołach publicznych: 1971 – świadectwo uprawniające (CA) do nauczania tańca klasycznego, 1983 – świadectwo CA tańca współczesnego, 1989 – świadectwo CA tańca jazzowego.

O uzyskanie powyższych świadectw mogą starać się tylko tancerze zawodowi mający udowodnioną praktykę w Baletcie Opery Paryskiej, Baletach Zjednoczenia Oper francuskich i w 19 centrach choreograficznych CCN. Nauka obejmuje 200 godzin zajęć teoretycznych i praktycznych z pedagogiki tańca.

W 1989 r. ustanowiono dyplom państwowy (DE) profesora tańca o specjalnościach taniec klasyczny, taniec współczesny i taniec jazzowy. Otrzymać go mogą tancerze zawodowi mający udowodnioną co najmniej trzyletnią praktykę w wyżej wymienionych instytucjach (balety oper i centra choreograficzne CCN) oraz zwolnieni z obowiązku zaliczenia świadectwa CA przez Dyрекcję Regionalną ds. Kultury (DRAC – Direction Régionale des Affaires Culturelles). Do przygotowania do egzaminu upoważnione są Centra CEFEDDEM w miastach Bordeaux, Nantes, Paris, Poitiers, Rouen, Toulouse oraz 30 prywatnych szkół tańca. W 2007 r. Ministerstwo Kultury i Komunikacji, w porozumieniu z Ministerstwem Szkolnictwa Wyższego i Radą Uniwersytetów, ustanowiło wyższy narodowy dyplom zawodowy tancerza (DNSPD), który obejmuje trzyletnie studia zawodowe na poziomie licencjatu (matura plus 3 lata nauki) oraz (ewentualny) rok praktyki zawodowej w Junior Ballet. Dla studentów po maturze może obejmować uzyskanie licencjatu uniwersyteckiego po zaliczeniu odpowiednich przedmiotów na uniwersytecie, co pozwala następnie na kontynuację studiów wyższych i uzyskanie stopnia magistra i/lub doktora w wybranej specjalności dla przyszłego przekwalifikowania zawodowego po zakończeniu kariery tancerza zawodowego.

Dyplom DNSPD można uzyskać w 6 następujących uczelniach:

- **Narodowe Wyższe Konserwatorium Muzyki i Tańca w Paryżu** (CNSMDP)
[www.cnsmdp.fr]
- **Narodowe Wyższe Konserwatorium Muzyki i Tańca w Lyonie** (CNSMDL)
[www.cnsmd-lyon.fr]
- **Narodowe Centrum Tańca Współczesnego w Angers** (CNDC)
[www.cndc.fr]
- **Wyższa Szkoła Tańca Rosella Hightower w Cannes**
[www.cannesdance.com]
- **Wyższa Narodowa Szkoła Tańca w Marsylii**
[www.ecole-danse-marseille.com]
- **Szkoła Tańca Opery Narodowej w Paryżu**
[www.operadeparis.fr]

Każda z tych uczelni posiada własny, niezależny program kształcenia i własne zasady współpracy z uniwersytetem.

Warunkiem przyjęcia kandydata na studia w w/w uczelniach jest:

- zdanie egzaminu wstępnego; ■ posiadanie dyplomu studiów choreograficznych (DEC) lub narodowego dyplomu orientacji zawodowej (DNOP) tancerza wystawianych odpowiednio przez konserwatoria regionalne (CRR) i konserwatoria departamentów (CRD), lub zaliczenie co najmniej trzyletniej praktyki zawodowej w zakresie tańca; ■ posiadanie świadectwa lekarskiego o braku przeszkód dla uprawiania tańca zawodowego; ■ świadectwo maturalne.

Jeżeli przyjęty student nie zdał jeszcze matury, to uczelnia zapewnia możliwość dalszej nauki niezbędnej do jej uzyskania.

Program nauczania dla uzyskania dyplomu DNSPD w konserwatorium CNSMD w Paryżu (3 lata plus rok występów w Junior Ballet):

- specjalność taniec klasyczny: taniec klasyczny, taniec współczesny, adagio i wariacje, taniec charakterystyczny, taniec jazzowy, repertuar klasyczny, improwizacja i kompozycja, *barre au sol*.
- specjalność taniec współczesny: taniec współczesny, taniec klasyczny, improwizacja kontaktowa, taniec jazzowy, repertuar współczesny, improwizacja i kompozycja.

Przedmioty uzupełniające dla obu specjalności: kształcenie muzyczne, historia tańca, anatomia, fizjologia, kultura choreograficzna, analiza funkcjonalna ciała w ruchu tańczonym (fr. AFCMD), przygotowanie mięśniowe, dietetyka.

Przygotowanie do sceny: rok występów w Junior Ballet klasycznym lub Junior Ballet współczesnym. Spektakle i inne występy publiczne, projekty muzyczno-taneczne, warsztaty choreograficzne, praktyczne aspekty zawodu, udział w zawodowym projekcie, staże.

5. Uwagi końcowe i wnioski

Rok 2009 był w Polsce czasem istotnych zmian warunków pracy zawodowej dla tancerzy wykonawców. Zlikwidowanie prawa do wcześniejszej emerytury w profesjonalnym świecie tańca pociągnęło za sobą konieczność odnalezienia się i przeorganizowania życia artystycznego oraz osobistego wielu tancerzy. Ta nowa sytuacja wymaga odmiennego od dotychczasowego spojrzenia na przebieg kariery zawodowej artysty tańca, a przede wszystkim przeanalizowania naszego profesjonalnego szkolnictwa o profilu tanecznym. Konieczne staje się wprowadzenie do szkół i uczelni kształcących zawodowych tancerzy programu edukacyjno-informacyjnego. Stanowiłby on dla pedagogów, młodzieży i rodziców źródło rzetelnej informacji o nowej rzeczywistości społeczno-ekonomicznej związanej z uprawianiem zawodu artysty tancerza. Można przyjąć, że na etapie kształcenia średniego w 5 publicznych, profesjonalnych ogólnokształcących szkołach baletowych działających w naszym kraju spełniony zostaje warunek przygotowania uczniów do obecnej sytuacji. Absolwent kończy szkołę z dyplomem zawodowego tancerza i równolegle, po zdaniu matury odpowiadającej wymogom ogólnokrajowym, otrzymuje świadectwo dojrzałości. Młody artysta może podjąć pracę w zawodowym zespole tańca lub może ubiegać się o przyjęcie na studia w zakresie sztuki tanecznej lub w innej specjalności. Kształcenie ogólne i zawodowe, które oferują państwowe szkoły baletowe w Polsce, jest w dzisiejszych czasach bardzo korzystne. Jednak jeśli porówna się je z podobnymi

placówkami edukacyjnymi w Europie, nasuwa się pytanie podstawowe: czy nasze szkoły baletowe są bardziej ogólnokształcące, czy bardziej zawodowe? Czy wystarcza tu miejsca na wszystko, co związane jest z dzisiejszą edukacją artystyczną?

Obecnie ogólna edukacja w kształceniu i formowaniu zawodowego tancerza odgrywa bardzo ważną rolę. Przemiany rzeczywistości społeczno-kulturowej wymuszają przyspieszenie, większą skuteczność i wszechstronność. Rodzi to konieczność połączenia w nauczaniu tradycji z najważniejszymi nurtami współczesności.

Technika klasyczna liczy sobie około 300 lat. Przyjmowały ją i rozwijały przeróżne szkoły, zachowując, w terminologii francuskiej, po dzień dzisiejszy. Najstarsze szkoły to włoska i francuska, następnie duńska i rosyjska, a wiek XX to także wyodrębniony styl szkoły angielskiej i amerykańskiej. Tancerz współczesny nie odrzuca już dziś całkowicie treningu klasycznego. Natomiast tancerz klasyczny zmuszony jest przyswoić bogactwo technik współczesnych. Stosunkowo mało jest dziś zespołów, które zatrudniają tancerzy na stałe. Przechodząc od jednego choreografa do drugiego, artysta musi wykazać się wielką elastycznością stylistyczną. Przed laty nie można było pomylić tancerza Marthy Graham z wykonawcą José Limóna czy Merce'a Cunninghama. Dziś mamy do czynienia z bardzo złożonym standardem kształcenia. W wielu krajach w szkołach państwowych i prywatnych uczy się klasyki, tańca *modern*, jazzu, folkloru, technik współczesnych, improwizacji, anatomii, kinezylogii. Szkolenie tancerza klasycznego ulega ciągłym zmianom: „Nie tańczy się już tak samo; współczesność przynosi inne rozumienie tańca klasycznego, wzbogaca go” – mówi Agnès Letestu – gwiazda Baletu Opery Paryskiej. Zdobywanie coraz większego stopnia precyzji i wirtuozerii wymaga zmiany dawnych systemów nauczania opartych na naśladowaniu, które obecnie już nie wystarczają. Z początkiem XX wieku pojawiły się techniki uzupełniające dotyczące anatomii, fizjologii, analizy ruchu, jak na przykład metody Feldenkreisa, Alexandra, pilates, joga czy wykorzystywanie obrazów mentalnych dla doskonalenia jakości ruchu. Obecnie rozumienie zasad ruchu i podejście do tańca jest podobne dla tancerzy klasycznych i współczesnych. W najnowszych konwencjach choreograficznych następuje zbliżenie technik współczesnych i klasyki/postklasyki. Widoczne jest to u takich artystów, jak Mats Ek, Jiří Kylián, William Forsythe czy Wayne MacGregor. Aktualny repertuar w teatrach i zespołach przebiega od tradycyjnej klasyki po prądy współczesne. Dziś można wykonywać partię księcia w *Giselle*, a następnie pracować z Trishą Brown, Williamem Forsythe'em czy specjalistą od hip-hopu. Wymaga to od artysty wszechstronności. Coraz większa konkurencja na rynku pracy wymusza zdobywanie wielostronnej i bezbłędnej techniki. Dążenia współczesnych choreografów koncentrują się dziś często na wirtuozostwie. Aby temu

sprostać, tancerz musi posiadać wyjątkową wytrzymałość fizyczną. Na około 30 ofert pracy proponowanych drogą castingów na sezon 2010/2011 przez znane instytucje tańca na całym świecie, większość wymaga od kandydatów doskonałego technicznego przygotowania z tańca klasycznego i współczesnego. Wszędzie powtarza się formuła „strong classical and contemporary techniques”. Wśród tych instytucji znajduje się na przykład Opera Poznańska z dyr. Jackiem Przybyłowiczem. Zawody związane z tańcem mają jednocześnie charakter techniczny i artystyczny. Analizując program profesjonalnych szkół tańca w wielu krajach, szczególną uwagę zwrócić trzeba na różnorakie podejście do nauczania początkowego. Praca z dziećmi jest zawsze ogromnym wyzwaniem i trudnością dla pedagogów tańca. Sprawą dużej wagi dla osiągnięcia wysokiej jakości nauczania w każdej dziedzinie tańca jest zapewnienie wszechstronnej i wnikliwej edukacji dla nauczycieli. Przebieg edukacji powinien być regularnie doskonałony. Nie wszystkie dzieci mają szczęście zaczynać z dobrym profesorem. Złe ustawienie, zbyt szybkie dozowanie skomplikowanej techniki, nieumiejętność przygotowania ciała i psychiki dziecka do pokonywania trudności zadaniowych, brak chęci do pracy z uczniami stwarzają wyczuwalne napięcia i problemy. Niewłaściwe nauczanie tańca – tak techniki klasycznej, jak i współczesnej – zwiększa liczbę uszkodzeń systemu kostnego i mięśniowego. Negatywne skutki złych praktyk pojawiają się stopniowo i są trudne do naprawienia. W wielu profesjonalnych szkołach i uczelniach wyższych o profilu tanecznym zasady zdobywania wiedzy i przygotowania pedagoga w zakresie anatomii, fizjologii, rozwoju psychomotorycznego dzieci i młodzieży oraz analizy funkcjonalnej ciała w ruchu tańczonym są wykładane na poziomie pierwszego roku medycyny. Nawiążę tu do ustawy francuskiej z 16 lipca 1984 r. dotyczącej organizacji i promowania ćwiczeń fizycznych i sportowych – artykuł 43: „Nikt nie ma prawa odpłatnie nauczać, organizować, trenować czy dozorować ćwiczeń fizycznych czy uprawiania sportu, w ramach pracy podstawowej czy ubocznej w sposób stały, okresowy czy dorywczo, jeśli nie posiada dyplomu świadczącego o jego kwalifikacjach w zakresie ochrony zdrowia ćwiczących (...)”.

Drugim ważnym zagadnieniem jest atmosfera panująca na sali tańca. Jeżeli jest ona dobra, to dziecko porusza się swobodniej. Plastyczność ruchu dziecka jest często odpowiedzią na jakość otoczenia. Przed 10. rokiem życia często nie sposób stwierdzić, czy dziecko ma lub nie ma predyspozycji do tańca. Co więcej, nawet pewne łatwości fizyczne, typu wrodzone *cou-de-pied*, prawidłowy kręgosłup, amplituda stawów, nie przesądzają o talencie. Podobnie jak u sportowców, ogromną rolę odgrywa tu również psychika. Istnieją oczywiście „cudowne dzieci”, ale w większości predyspozycje do tańca wiążą się z zaangażowaniem emocjonalnym. Aby stać się zawodowcem, trzeba odpowiedzieć sobie na pytanie, czego oczekuje się od tańca. Taniec nie jest sportem i angażuje nie tylko

ciało, ale i całą osobowość. Przyszły tancerz zawodowy pozbawiony jest sposobu życia, gier i zabaw zwyczajnego dziecka. Z chwilą wejścia do profesjonalnej szkoły codziennie zmusza swoje ciało do postępów – aż do zakończenia kariery. Zdarza się, że dyrektorzy i profesorowie dobrych zawodowych szkół tańca muszą z żalem eliminować dzieci o wielkich zaletach, które były nieprawidłowo kształcone i które nie są w stanie – pomimo wysiłku fachowców – pozbyć się wadliwych przyzwyczajeń.

W odniesieniu do technik tańca współczesnego, sądzę, że w profesjonalnych szkołach powinno się dbać o jakość nauczania. Trzeba otworzyć młodzieży na wszystkie rodzaje zaangażowania i ekspresji artystycznej, ale naukę powinno się zaczynać od przejrzystych technik, co w dalszym ciągu robi większość profesjonalnych szkół i uczelni wyższych na całym świecie, rozpoczynając od bardzo korzystnych (także dla tancerzy klasycznych) technik: Graham, Limóna, Cunninghama i oczywiście jazzu. Eliminując zagrożenie zdrowotne, powinno zachować się porządek edukacyjny, który przygotowuje ucznia do eksperymentów i będzie dopuszczał pewną dozę twórczego szaleństwa.

Goszcząca w Łódzkiej Szkole Baletowej w listopadzie 2002 r. dyrektor Amerykańskiego Towarzystwa Tańca Marilynn Danitz przekazała mi zalecenia dla pedagogów tworzących klasy tańca współczesnego. A oto kilka z nich:

- Należy odpowiednio rozumieć różnicę pomiędzy terminami „technika” i „styl”. Każdy student powinien zrozumieć założenia leżące u podstaw tych określeń.
- Studenci powinni rozumieć, w jaki sposób ciało się porusza. Muszą wiedzieć, że pewne sposoby poruszania się są dobre dla ciała, a inne mogą powodować urazy.
- Studenci powinni być w stanie zatańczyć minimum 3 techniki.
- Technika to podstawowa forma tańca, bazująca na określonych zasadach. Technika Marthy Graham jest najlepiej znana i najczęściej stosowana.
- Techniki José Limóna i Merce’a Cunninghama oparte są na technice Graham. Jednakże dodali oni do niej inne zasady, więc ich formy zostały uznane za odrębne techniki.
- Jeśli rozpoczyna się naukę tańca współczesnego w szkole, dobrze jest zaprosić osobę, która najlepiej wyjaśni zasady leżące u podstaw danej techniki czy stylu. Należy być bardzo ostrożnym, wybierając reprezentatywną formę ruchu danej techniki czy stylu. Nauczyciele poszczególnych technik czy stylów powinni przekazywać najlepsze wzorce.
- Istnieje bardzo wiele stylów. Tancerz przyswoi styl, jeśli zrozumie, na jakich zasadach jest oparty.

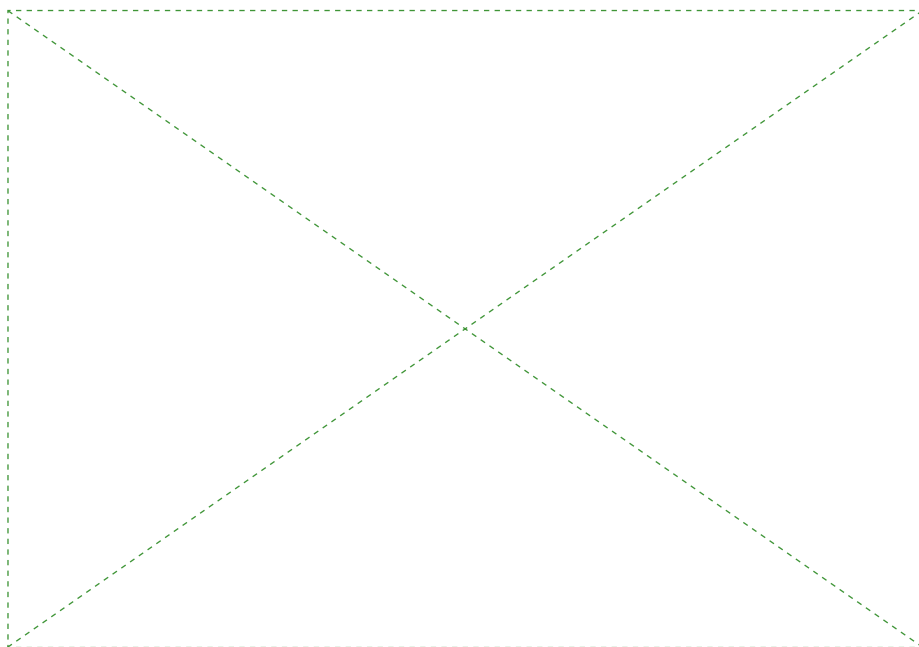
Dzisiejsze techniki współczesne trudno ująć w jeden powszechnie obowiązujący system. Forma ruchu i jego motywacja są przy tym ważniejsze niż mechaniczna

perfekcja. Często choreografowie tworzą własne systemy. Co dzisiaj jest tańcem? Do czego służy ruch? Skąd on pochodzi? Czy przestając się ruszać, tańczymy dalej?

Dyrektor zespołu w Tuluzie Nanette Glushak stwierdziła: „Są ludzie, którzy dobrze się ruszają, i tacy, którzy dobrze tańczą”. Jak rozumieć należy sławne już dziś hasło francuskiego choreografa J.C. Gallotta: „Uwolnić taniec od choreografii”?

W ostatnich latach coraz częściej słyszymy stwierdzenie: „Kiedy ciało jest zmęczone, taniec się kończy”. Dla tańca klasycznego to wiek około 35 lat, dla tańca współczesnego – nawet powyżej 50 lat. Taniec ma jednak liczne oblicza i jeżeli ciało wytrzymuje, powyższe granice mogą być bardzo elastyczne. Wskazane wcześniej prawdy każą rozważać ze szczególną wnikliwością systemy edukacyjne przygotowujące do profesjonalnego życia artystycznego. Nacisk winien być położony na „jak uczyć”, a nie tylko na – „czego uczyć”. Być może organizowanie warsztatów dla nauczycieli to jedno z wielu zadań Instytutu Muzyki i Tańca.

„Świat tańca jest światem ciężkiej pracy i intensywności. Wymaga poświęceń na każdym poziomie osiągnięć. Jest też światem, który dostarcza wyjątkowych satysfakcji, kiedy zbieżne siły ciała i umysłu oraz intuicja skierowane są na jedno działanie (Jacqueline Robinson, *L'aventure de la danse moderne en France* – 1920–1970, wyd. Ed. Rougé, 1990).



O konieczności rozwoju kształcenia akademickiego

Aleksandra Dziurosz

Jednym z podstawowych zagadnień związanych z rozwojem polskiego tańca jest kwestia kształcenia kadr. Niestety, istniejący system – bazujący na reformie szkolnictwa baletowego z początku lat pięćdziesiątych, uzupełniony częściowo w latach siedemdziesiątych i następnych – w końcu XX i na początku XXI wieku w niewielkim tylko stopniu może zapewnić rozwój tej ważnej dla kultury polskiej dziedziny nauki i sztuki.

W porównaniu do innych dziedzin sztuki – muzyki, sztuki dramatycznej, sztuk pięknych i audiowizualnych – taniec posiada najsłabiej rozwinięte instytucje akademickie. Stan ten rzutuje nie tylko na poziom zawodowego wykształcenia tancerzy, pedagogów i choreografów, ale również na przygotowanie publiczności i postrzeganie sztuki tańca w społeczeństwie. Wykształcenie profesjonalnej kadry, która sprosta wymaganiom dzisiejszego rynku pracy, jest więc zadaniem pierwszorzędym dla rozwoju tej dziedziny. By stworzyć choreografom, teoretykom i krytykom tańca, nauczycielom wiedzy o tańcu, kadrze zarządzającej zespołami i ośrodkami kultury oraz projektami artystycznymi, specjalistom ds. marketingu i PR w kulturze warunki do zdobycia akademickiego wykształcenia, należy zaspokoić główne potrzeby polskiego tańca na poziomie akademickim, takie jak:

potrzeba samodzielności lokalowej i organizacyjnej

Funkcjonująca w strukturach Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie, od blisko czterdziestu lat, jedyna w Polsce specjalność – Pedagogika

Baletowa – nie posiada samodzielności organizacyjnej ani lokalowej. Sprawia to, że jej bieżąca działalność pozostaje w pełni zależna od władz Wydziału i Senatu Uniwersytetu.

Na tymże Uniwersytecie – na sześciu wydziałach i dziewięciu kierunkach – kształci się przede wszystkim i z założenia muzyków różnych specjalności. Kierunek Taniec na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, dysponujący na studiach I i II stopnia – jako jedyny w Polsce – tak zwanym „minimum kadrowym”, nie posiada na swoje potrzeby odrębnej sali wykładowej. Ponadto w zasobach lokalowych Uczelni nie ma sali baletowej. Dla potrzeb studentów-tancerzy Uczelnia wynajmuje sale w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej w Warszawie.

Proponowane rozwiązania:

- Współpracując ściśle z Ogólnokształcąca Szkoła Baletową w Warszawie i przy finansowym wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, można stworzyć Wydział Tańca UMFC. Wydaje się to w tej chwili możliwym do realizacji „programem minimum”. Trzeba wziąć pod uwagę UMFC, ponieważ funkcjonujący tam kierunek Taniec dysponuje minimum kadrowym, potrzebnym do utworzenia nowych kierunków studiów I, a także II stopnia. „Programem maksimum” byłoby utworzenie w Polsce odrębnej państwowej uczelni wyższej kształcącej na poziomie akademickim tancerzy, choreografów, teoretyków i krytyków tańca, podobnie jak ma to od dawna miejsce na wyższych uczelniach artystycznych innych dziedzin sztuki – teatru, sztuk pięknych czy muzyki.

potrzeba utworzenia nowych kierunków studiów w akademickim systemie szkolnictwa wyższego

Dotychczasowe wykształcenie w dziedzinie sztuki tańca w naszym kraju kończy się przeważnie na poziomie średnim, zakończonym maturą i dyplomem zawodowym w państwowych szkołach baletowych (pięć ogólnokształcących szkół baletowych w Polsce, wiek początku nauki zawodu – 10 lat). W wyjątkowych przypadkach tancerze decydują się na dalsze kształcenie. Większość z nich podejmuje zaoczne studia o specjalności pedagogika baletowa na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Jako jedyne w kraju dają one szansę zdobycia wykształcenia magisterskiego w zakresie tańca. Przyglądając się bacznie wykształceniu dyrektorów, kierowników zespołów oraz tancerzy zatrudnionych w państwowych instytucjach kultury w Polsce – teatrach baletowych, muzycznych, teatrach tańca czy zespołach tańca ludowego – wszędzie tam

znajdziemy absolwentów polskich szkół baletowych, a w licznych przypadkach także studiów magisterskich Pedagogiki Baletowej UMFC. Ci sami absolwenci stanowią kadry pedagogiczne ogólnokształcących szkół baletowych, kursów instruktorskich w zakresie tańca, prywatnych szkół tańca oraz wyższych uczelni artystycznych.

Istniejąca akademicka oferta edukacyjna – kierunek Taniec i Podyplomowe Studia Teorii Tańca w UMFC, Wydział Teatru Tańca w Bytomiu (jeden z wydziałów Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie – kierunek Aktorstwo), szkoły wyższe w Łodzi i Kielcach – tylko w wąskim zakresie umożliwia dalszy rozwój artystyczny i naukowy tancerzy, nie zaspokajając obecnych potrzeb rynku w Polsce. W żadnej polskiej uczelni wyższej nie istnieją studia stacjonarne przewidziane dla tancerzy, choreografów, teoretyków i krytyków tańca. Jest sprawą co najmniej zawstydzającą dla państwa polskiego, że – aby zdobyć wyższe wykształcenie w dziedzinie sztuki tańca – młodzi ludzie wyjeżdżają za granicę. Nie do przecenienia jest fakt, że wykształcenie wyższe na nowo otwieranych kierunkach może być również alternatywą dla tancerzy zawodowych, pozbawionych przywileju wcześniejszej emerytury (od 2007 roku). Utworzenie dziennych studiów w zakresie tańca wydaje się konieczne również dla zapewnienia wyższego wykształcenia pasjonatom tańca, dochodzącym w chwili obecnej do zdobycia umiejętności i kwalifikacji zawodowych poprzez warsztaty i kursy oraz tym tancerzom, którzy posiadają udokumentowaną praktykę taneczną, lecz nie legitymują się dyplomem szkoły baletowej.

Kolejny problem hamujący rozwój polskiego tańca to brak publicznych studiów w zakresie teorii tańca. Istniejące w Polsce dziedziny sztuki studiami takimi dysponują od dawna (muzykologia, historia sztuki, teatrologia). Ich absolwenci rozwijają badania naukowe nad poszczególnymi dziedzinami sztuki, kształcą teoretycznie praktyków, kształtują postawy odbiorców, upowszechniają wiedzę o sztuce w społeczeństwie. Ich funkcjonowanie jest bardzo często nie tylko fundamentem rozwoju samej dyscypliny, ale również rozwoju rynku sztuki. W Polsce zaledwie od dziesięciu lat istnieją Podyplomowe Studia Teorii Tańca (na kierunku Taniec Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie), ale jako studia płatne i zaoczne, co w znacznym stopniu wpływa zarówno na ich dostępność, jak i znaczenie. Niemniej już w oparciu o te ograniczone doświadczenia widać, jak bardzo kierunek taki – rozwinięty w pełne studia dzienne – jest potrzebny.

Proponowane rozwiązania:

- Bezwzględnie potrzebne jest utworzenie studiów dziennych dla profesjonalnych artystów-tancerzy, którzy jako jedyna grupa zawodowa twórców narodowej kultury nie mogą kształcić się w trybie studiów stacjonarnych

(bezpłatnych). Na studiach tych należy stworzyć – chwilowo nawet w ramach istniejącego kierunku Taniec – specjalności dla tancerzy zawodowych, choreografów, krytyków, teoretyków tańca, etc. Projekt studiów stacjonarnych, bezpłatnych I i II stopnia został opracowany przez Zakład Tańca UMFC w Warszawie. W obecnej chwili projekt ten jest w fazie akceptacji przez Władze Uczelni.

potrzeba utworzenia publicznej instytucji prowadzącej statutowo badania nad tańcem

Pomimo planów utworzenia sekcji tańca w ramach tworzonego w 1949 roku Państwowego Instytutu Sztuki (obecnie Instytut Sztuki PAN), w toku dalszej działalności tej placówki w ramach Polskiej Akademii Nauk, choreologia – jako jedyna nauka o sztuce związana z tańcem – przestała istnieć w organizacji i badaniach tej instytucji. Tymczasem brak w Polsce jakiegokolwiek publicznej instytucji naukowej zajmującej się badaniami naukowymi nad tańcem sprawia, że stan wiedzy specjalistycznej bardzo często jest znacznie opóźniony w stosunku do innych krajów na świecie, a edukacja społeczna pozostawia bardzo wiele do życzenia. Status quo polskiej choreologii całkowicie uniemożliwia uzyskiwanie stopni naukowych kadrze naukowo-dydaktycznej kierunków tanecznych polskich uczelni, co powoduje stały problem z posiadaniem przez nie minimum kadrowego, niezbędnego do otwarcia nowych studiów, kierunków, specjalności. Luki tej nie są w stanie wypełnić inicjatywy prywatne (np. Instytut Choreologii w Poznaniu – Fundacja), czy też społeczne (np. Polskie Forum Choreologiczne).

Reasumując: rozwój tańca w Polsce na poziomie profesjonalnym możliwy będzie poprzez:

- Wyłonienie i wsparcie – zarówno finansowe, jak i lokalowe – wiodących placówek naukowo-dydaktycznych, w oparciu o które możliwe będzie prowadzenie kształcenia kadr polskiego tańca na poziomie akademickim, odpowiadającym standardom światowym.
- Zapewnienie podstaw finansowych kierunkom tanecznym (pedagogika tańca, studia artystyczne, choreografia, teoria tańca) na studiach wyższych państwowych – I i II stopnia, umożliwiającym pełny rozwój tej dziedziny sztuki w Polsce.
- Zainicjowanie utworzenia krajowej placówki naukowo-badawczej oraz zapewnienie jej odpowiednich warunków finansowania.



Tancerz zawodowy. Próba definicji

Jacek Przybyłowicz

Kryteria definicji profesjonalizmu w odniesieniu do tancerza, choreografa i pedagoga tańca, jakimi od lat kierujemy się w Polsce, pozostają niezmiennie. Niestety niezmiennie, ponieważ w małym stopniu odpowiadają one standardom obowiązującym na świecie. Ponad dwadzieścia lat pracy w Polsce i za granicą w charakterze tancerza i choreografa skłania mnie do przeświadczenia, że oprócz formalnej edukacji bardzo ważnym kryterium profesjonalizmu jest doświadczenie zawodowe. Doświadczenie, które zdobywamy na przestrzeni wielu lat pracy artystycznej lub pedagogicznej. Nie można w ciągu roku, dwóch lub trzech lat stać się profesjonalnym, w pełnym tego słowa znaczeniu, tancerzem, choreografem, a w szczególności pedagogiem tańca.

W odniesieniu do tancerzy obowiązujące oficjalnie kryteria zawodu spełniają absolwenci ogólnokształcących szkół baletowych, których w Polsce istnieje obecnie pięć. Dyplom ukończenia dziewięcioletniej szkoły baletowej uznawany jest wciąż za główny wyznacznik profesjonalnego przygotowania do wykonywania zawodu tancerza i stanowi w Polsce podstawę do przyjęcia do pracy w teatrach państwowych. Niemniej ilość absolwentów państwowych szkół baletowych, którzy znajdują zatrudnienie w zawodowych zespołach baletowych i zespołach tańca współczesnego, tylko częściowo potwierdza tezę o profesjonalnym przygotowaniu adeptów do pracy. Absolwenci naszych szkół poddani rygorom wolnego rynku coraz częściej przegrywają rywalizacje o etat z przyjeżdżającymi do Polski cudzoziemcami wykształconymi w innych systemach edukacji, bazujących często na prywatnym szkolnictwie artystycznym. Rynek najlepiej weryfikuje kwalifikacje zawodowe tancerza, zarówno w dziedzinie tańca klasycznego wymagającej wieloletniego okresu kształcenia, jak i w dziedzinie kształcenia tancerzy współczesnych. Nasz przestarzały system szkolnictwa zawodowego w niedostatecznym stopniu przygotowuje adeptów w zakresie

technik współczesnych, wskutek czego absolwenci naszych szkół coraz częściej wyjeżdżają z Polski w celu kontynuacji nauki w szkołach i ośrodkach tańca współczesnego.

Uważam, że najlepszym sposobem doskonalenia warsztatu zawodowego tancerza tuż po ukończeniu szkoły jest praca w stałych zespołach tańca klasycznego lub współczesnego. Ten typ zatrudnienia zapewnia bowiem tancerzowi ciągłość lekcji, prób i spektakli, co w konsekwencji podnosi profesjonalne kwalifikacje tancerza. W przypadku niezależnego środowiska tancerzy, które w Polsce dopiero się kształtuje, nie można mówić o stałych strukturach pracy. W skali blisko czterdziestomilionowego kraju liczba niezależnych tancerzy posiadających wszechstronne przygotowanie i doświadczenie zawodowe jest bardzo mała. Dla porównania, w największych europejskich ośrodkach choreograficznych, na przykład w Amsterdamie, Londynie i Sztokholmie, funkcjonuje bardzo dobrze rozwinięty rynek tancerzy niezależnych. Jest to możliwe dzięki istniejącym mechanizmom finansowania produkcji choreograficznych, w których uczestniczą tancerze niezatrudnieni w stałych zespołach tańca współczesnego. Należy więc dążyć do przyjęcia funkcjonującego za granicą modelu Centrów Choreograficznych – umożliwiających powstawanie profesjonalnego rynku dla tancerzy uczestniczących w projektach – który będzie naturalnym uzupełnieniem oferty stałych zespołów artystycznych. Jest to wyzwanie dla powstającego Instytutu Muzyki i Tańca, który mógłby w przyszłości pełnić rolę współproducenta spektakli choreograficznych. Spektakli, dzięki którym możliwe stałoby się powstanie profesjonalnego rynku, umożliwiającego zatrudnienie również tancerzy pracujących przy niezależnych produkcjach choreograficznych. Możliwość utrzymania się z pracy na scenie jest bowiem jednym z podstawowych wyznaczników profesjonalizmu tancerza.

Wzorcowym przykładem producenckiego centrum tańca, wokół którego skupiają się zespoły stacjonarne i projekty choreograficzne, jest Suzanne Dellal Centre w Tel Awiwie. Centrum posiadające własny teatr stale gości największe zespoły Batsheva Dance Company i Kibbutz Contemporary Dance Company. Jest również, a może przede wszystkim, ośrodkiem producenckim, dzięki któremu co roku powstaje kilkanaście produkcji choreograficznych, do których angażowani są profesjonalni tancerze niezależni.

Należy wyrazić nadzieję, że w Polsce wkrótce uda się wypracować model producenckiego centrum choreograficznego, które będzie otwartą przestrzenią kreacji różnorodnych stylistycznie spektakli tanecznych. Zapewni to zatrudnienie tak profesjonalnym tancerzom współczesnym, jak i klasycznym.



Tancerz w instytucji i poza nią

Elwira Piorun

Domyślałam się, że poproszono mnie o to porównanie, ponieważ podczas mojej kariery zawodowej przez wiele lat pracowałam na etacie w instytucji, jaką był Teatr Wielki (obecnie Teatr Wielki – Opera Narodowa), a potem w teatrach w Niemczech, żeby ostatecznie wrócić do Polski i stać się tancerką niezależną. To określenie jest oczywiście mylące, brak etatu nie wpiera niezależności, wręcz przeciwnie – człowiek staje się wówczas zależny, niekiedy nawet bardziej, tyle że od innych czynników. Mogę jednak porównać swoją sytuację w obu modelach uprawiania zawodu tancerza.

Na pierwszy rzut oka etat zapewnia wszystko, co potrzebne jest tancerzowi, przede wszystkim regularne wynagrodzenie. Warto zwrócić uwagę, że w Teatrze Wielkim było ono i jest wciąż ponadprzeciętne – większa stała część pensji to zapłata za gotowość. Nie było jednak tak, jak zdarza się w teatrze dramatycznym, że gdy aktor nie jest obsadzany, praktycznie może nie pojawiać się w teatrze i zarabiać dodatkowe pieniądze gdzie indziej, na przykład w telewizji. Większość czasu wypełniały lekcje, ćwiczenia i próby, które wymuszały ciągłą dbałość o poziom techniczny. Ten poziom był analizowany i wyznaczał pozycję oraz hierarchię w zespole – począwszy od tancerza w grupie do pierwszego solisty. Drugą część pensji dostawało się za występ w przedstawieniach, a wysokość tej sumy zależała właśnie od pozycji w zespole, w związku z tym hierarchia była ważna, gdyż podkreślał ją również wymiar finansowy. Ale nie tylko. Hierarchia była i jest naturalną cechą pracy w instytucji. Niektórym to pomaga, innym przeszkadza. Wiązało się to z obsadą i ważnością ról, które się otrzymywało i oczywiście większość nie zgadzała się z ustalonym podziałem, zakładając z góry, że zasługuje na więcej. Ale ta hierarchia funkcjonowała i, przynajmniej

teoretycznie, wytężoną pracą można było przekraczać jej granice. Myślę, że każdemu potrzebna jest motywacja do pracy, a w dobrze zorganizowanym zespole taka motywacja jest rzeczą bezcenną.

Druga sprawa to kwestia umów, początkowo na czas określony, a po kilku latach na czas nieokreślony, czyli faktycznie uniemożliwiający zwolnienie. Kodeks pracy obowiązujący instytucje nie pozwalał na łatwe zwolnienia bez powodu, a w ostateczności rodzajem samoobrony było zapisanie się do związków zawodowych. Co prawda było to za moich czasów pracy w instytucji, kiedy tancerka mogła przejść na emeryturę w wieku czterdziestu lat. Teraz nie jest już tak łatwo, ale na przykład Opera Narodowa wspiera swoich tancerzy przy przekwalifikowaniu zawodowym. Jeśli chodzi o pracę w Niemczech, to, co prawda, nie było tam tak wczesnej emerytury, ale pracodawca odprowadzał za to systematycznie składki, które odkładane na odpowiedni fundusz mogły być wypłacone wtedy, gdy tancerz deklarował odejście z zawodu. Była to zwykle dosyć duża suma, umożliwiająca zdobycie nowych kwalifikacji albo przynajmniej dająca czas na rozglądanie się za innym zajęciem. Etat gwarantuje opłacanie składek ubezpieczenia emerytalnego i zdrowotnego. W większości instytucji z niektórych świadczeń niezbędnych dla tancerza można było korzystać na miejscu, na przykład z usług masażysty czy z zabiegów fizykoterapii albo odnowy biologicznej, czasami do dyspozycji bywa także siłownia. Stałe godziny pracy w instytucji umożliwiają planowanie dnia, ewentualny urlop nie jest problemem, a urlop macierzyński jest naturalną częścią zabezpieczeń socjalnych. Tancerki oczywiście maksymalnie skracają ten czas, starając się jak najszybciej wrócić do pracy, bojąc się utraty poprzednich warunków zatrudnienia.

Tancerz pracujący w instytucji zwykle nie ma udziału w decyzjach artystycznych, ale dzięki temu nie musi również martwić się o promocję, materiały reklamowe, o liczebność widowni. Jego zadaniem jest dbanie o formę i wykonywanie wskazówek prowadzącego lekcję albo choreografa przygotowującego przedstawienie. Jest traktowany jak materiał, z którego lepi się wydarzenie artystyczne. A poziom jego wykonawstwa, głównie pod względem technicznym, oceniają specjaliści zatrudnieni w teatrze. Można się z nimi nie zgadzać, ale zawsze ma się punkty referencji. W moim przypadku podczas pracy w balecie Teatru Wielkiego prawie codziennie czuło się presję poziomu wykonania, każdy występ był analizowany i oceniany, niezależnie od miejsca w hierarchii. Oczywiście, inny rodzaj relacji panował w Teatrze Wielkim, a inny w Teatrze w Dortmundzie, który nie był zespołem *stricte* klasycznym, ale hierarchia zawsze istniała, odzwierciedlając się każdorazowo w kolejnych obsadach wywieszanych na tablicy ogłoszeń.

W sytuacji krótkiego trwania zawodu tancerza etat zapewnia wiele, a przy odpowiednim wykorzystywaniu przepisów – w Polsce Kodeksu Pracy, w Niemczech układu zbiorowego – gwarantuje bezpieczeństwo socjalne. W zamian żąda dyspozycyjności, ogranicza rozwój wyłącznie do stosowania technik proponowanych przez prowadzącego choreografa, w większości wypadków nie pozwala na udział w imprezach zewnętrznych. Jak to zwykle bywa w zamkniętych środowiskach, powstają różne układy personalne i zależności, przez które trudno się przebić. Czasami wywołuje to pewnego rodzaju pasywność, strach przed samodzielnością, odruchowe czekanie na decyzję z zewnątrz, które przenosi się również na pracę poza instytucją. Pracując później ze swoimi dawnymi kolegami, dziwiłam się, że mimo swojego wysokiego poziomu technicznego nie czują się współautorami przedstawienia, wycofując się na pozycje wykonawcy i nie chcąc proponować konkretnych rozwiązań ruchowych, że boją się przekazywać emocje. Jednak trudno się temu dziwić – tancerz na etacie ma być instrumentem, na który ktoś inny układa melodię, aby zaprezentować ją widzowi. I ta powtarzalność, obracanie się w tym samym towarzystwie i w ramach tych samych technik powoduje zwykle znużenie. Oczywiście, w dobrych zespołach sprowadza się różnych choreografów i wtedy rzeczywiście stwarzają oni szanse na rozwój, dzięki czemu częściowo udaje się uniknąć wypalenia zawodowego jako rezultatu opisanych form funkcjonowania.

Teoretycznie, gdy przechodzisz na pozycję tancerza niezależnego, czyli, klarowniej rzecz ujmując, niezwiązanego etatem, czujesz ulgę, nie trzeba już przeczekiwać godzin, aż do bólu przewidywalnych ćwiczeń, możesz sam sobie organizować czas, korzystać z różnorodnych warsztatów i technik. Nikt już nie stoi nad tobą, nie wywiera bezpośredniej presji, stajesz się panem własnego losu. Jednakże, przynajmniej w Polsce, nie bardzo jest dokąd pójść. Przygniata cię cały bagaż spraw, o których do tej pory nie miałeś zielonego pojęcia, począwszy od tego, gdzie znaleźć miejsce prób, skąd znaleźć pieniądze na następne przedstawienie, gdzie kupić tanie kostiumy, kto ma oświetlić spektakl, a kto sprzątać po przedstawieniu. Bo tancerz niezależny jest może niezależny, ale jak *wolny najemita* w wierszu Konopnickiej, wolność nie zapewnia mu środków utrzymania. Nawet jeśli tancerz staje się wolny, musi z czegoś żyć, czyli praktycznie mieć jakiś inny zawód, dobrze, jeśli spokrewniony z tańcem, jak choreograf czy pedagog tańca. Jeśli zdecyduje się na samodzielność, musi zajmować się też księgowością, produkcją, marketingiem, sprzedażą biletów, organizacją widowni, czyli tym wszystkim, na co zwykle nie starcza pieniędzy przy projektach niezależnych. Oczywiście, jeśli chcesz otrzymywać nawet najmniejsze wsparcie finansowe, musisz nauczyć się pisania wniosków, założyć fundację lub stowarzyszenie, musisz nauczyć się gromadzić wszystkie rachunki. W konsekwencji niekiedy

zaczyna brakować czasu na taniec. Nasi tancerze niezależni – nawet jeśli pracują w zawodzie – skazani są na korzystanie z każdej możliwości zarobku, czyli na wędrowkę po całej Polsce. Właściwie bierze się wszystko, od występów w teledyskach, przez udział w musicalowych układach tanecznych, aż po tańczone reklamy. Ten rynek jest stosunkowo niewielki, a konkurencja staje się coraz większa, w związku z dużym napływem młodych ludzi zachęconych programami typu „You Can Dance”. Zresztą zwykle nie wiedzą oni, że po krótkim okresie sławy i glorii związanych z występami w telewizji zderzą się z tymi samymi problemami, które dotyczą ich starszych kolegów. Naprawdę niewiele czasu i miejsca jest tu na rozwój, który przecież powinien być celem każdego tancerza. A na dodatek nie masz już nic za darmo, sam musisz opłacać sobie ubezpieczenie i możliwości podnoszenia kwalifikacji. Jeśli cię nie stać, składki ZUS są pierwszą rzeczą, z której rezygnujesz, co sprawia, że nie wolno ci chorować, a emerytura, na jaką możesz liczyć, nie zapewni ci w przyszłości nawet minimum egzystencji.

Prace dostępne dla tancerza czy nawet pedagoga tańca na polskim rynku są zwykle niesatysfakcjonujące i nienajlepiej płatne. Prowadzenie warsztatów w domach kultury to ciągle zmaganie się z obecnością uczestników, kontrolowaniem ich płatności, nienajlepsza organizacją. Trochę więcej komfortu zapewniają – wyrastające jak grzyby po deszczu – szkoły tańca, ale z drugiej strony rozbudzają one w uczestnikach nadzieję na zdobycie zawodu tancerza, a zostawiają ich później samym sobie. Ukazują łatwą ścieżkę sukcesu, lecz nie uświadamiają, jaki ogrom pracy czeka człowieka, który zdecydował się na uprawianie tego zawodu. A tancerze z doświadczeniem – niezależnie od swoich chęci – muszą wspierać to oszustwo, bo inaczej straciliby jedno ze źródeł utrzymania. Oczywiście, można założyć własną grupę, układać sola, brać udział w różnego typu projektach niezależnych; czyli, *de facto*, samemu tworzyć rynek tańca. Jednak scen, które udostępniałyby przestrzeń, jest niewiele, domy kultury mają własne grupy, szkoły tańca niechętnie patrzą na zajmowanie im miejsca, a model współpracy tańca z teatrem dramatycznym nie upowszechnił się na tyle, żeby można było na tym opierać swoje plany. Liczba miejsc, w których mógłby rozwijać się taniec, jest w stosunku do innych krajów europejskich katastroficznie niska, a już szczególnie w Warszawie, jak gdyby nikt nie zauważał, że teatry tańca z Polski odnoszą sukcesy międzynarodowe i stosunkowo łatwo z powodu barier językowych mogłyby stać się wizytówką promocyjną Polski. Ostatnio inne niewielkie i niezbyt zamożne państwo, Słowenia, zorganizowało kolejno kilka międzynarodowych imprez tanecznych pod patronatem najwyższych władz. I nagle w 2011 roku stała się uznaną przez większość krajów Europejską Stolicą Tańca.

Jak wygląda zatem rynek niezależnego tańca na zachodzie Europy i sytuacja tancerza niezależnego? W większości wypadków zdecydowanie lepiej niż u nas. W większości krajów wykorzystano modę na taniec i stworzono wiele ośrodków tańca czy choreografii, wokół których mogą skupić się tancerze niezależni. Zbiegło się to z momentem powstawania ośrodków kulturalnych w obiektach postprzemysłowych i obecnie właściwie większość dużych miast posiada centrum tańca z prawdziwego zdarzenia, gdzie można zrealizować swój projekt albo przynajmniej poćwiczyć, poprowadzić warsztaty lub w nich uczestniczyć. Posiadanie tej bazy stwarza płaszczyznę wymiany doświadczeń, umożliwiając współpracę, stąd powstawanie międzynarodowych sieci, wzajemna wymiana przedstawień, organizacja warsztatów, spotkań i festiwali, nie tylko na poziomie europejskim, ale i światowym, włączając dynamicznie rozwijający się rynek tańca współczesnego w Azji czy Ameryce Południowej. My w tej międzynarodówce tańca możemy uczestniczyć tylko w ograniczonym zakresie. Poza tym większość tancerzy niezależnych w Europie uprawiających czynnie swój zawód może liczyć na zabezpieczenie socjalne, o którym my możemy tylko marzyć. Jak to zmienić, żeby dać szansę potencjałowi, jaki reprezentują artyści związani z tańcem? Nie ma innej drogi niż tworzenie nowej i rozszerzanie starej bazy potrzebnej dla występów. Wiąże się z tym stałe powiększanie grupy odbiorców. Natomiast w momencie kryzysu i zadłużenia państwa, każda władza zawaha się przed tworzeniem kolejnej instytucji, którą musiałaby później utrzymać. W tej sytuacji pozostaje jedynie maksymalne wykorzystanie tego, co już mamy, czyli rozszerzenie działania istniejących ośrodków – takie sygnały płyną z Poznania i Bytomia, gdzie powstają centra choreograficzne, ale jeszcze nie wiadomo, jak bardzo będą otwarte na współpracę z innymi ośrodkami. Trzeba wykorzystać i rozwijać współpracę tancerzy niezależnych z instytucjami niezwiązanymi bezpośrednio z tańcem. W przypadku współdziałania z teatrami czy domami kultury korzyści są zwykle obustronne. Razem z tańcem pojawia się nowa grupa odbiorców, inni artyści współpracujący z tymi instytucjami, na przykład aktorzy zaczynają dostrzegać rolę rozwiniętej świadomości własnego ciała, z czym przecież nie jest najlepiej. Konieczne jest tylko umiejętne wykorzystanie tej współpracy; trzeba odpowiednio ją wypromować przez podkreślanie korzyści z niej płynących i usuwanie barier prawnych oraz organizacyjnych. Również tych psychologicznych, wynikających z przyzwyczajień i uprzedzeń. Innej drogi nie ma. W przypadku dobrej woli instytucji i przynajmniej częściowego wsparcia władz można sobie wyobrazić powstanie innych modeli współpracy.

Brak scen i jakichkolwiek centrów choreograficznych jest podstawową bolączką, która utrudnia wymianę doświadczeń, zarówno na poziomie krajowym, jak i międzynarodowym; trudno jest prezentować taniec, zmieniając ustawicznie

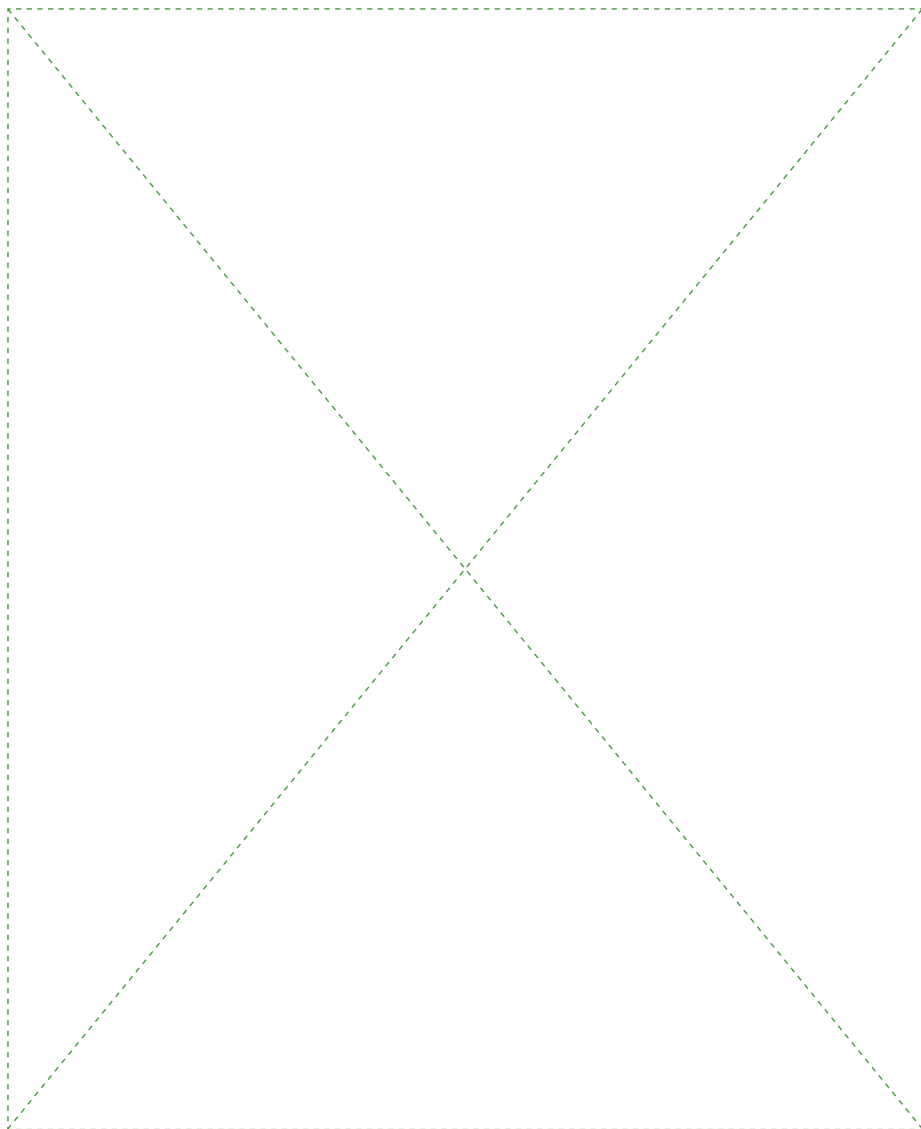
miejsca prezentacji. Widz musi wiedzieć, gdzie ma się udać, żeby zobaczyć taniec, którego oczekuje. Nie można być skazanym na produkcję przedmiotów jednorazowego użytku, które po premierze znikają bezpowrotnie. Innym problemem dla tancerzy niezależnych jest brak systemowego kształcenia tancerzy tańca współczesnego, co uniemożliwia podnoszenie własnych kwalifikacji. Nie tworzy się także systemu wspierania projektów tanecznych. Decyzje urzędników w sprawie przyznawania dotacji dla projektów niezależnych są w większości przypadkowe. W Warszawie był rok, kiedy żaden projekt taneczny nie otrzymał wsparcia, ponieważ utonęły gdzieś w powodzi innych wniosków na działalność kulturalną. Właściwie nikt nie wspiera promocji powstałych już projektów, zarówno na rynku krajowym, jak i międzynarodowym. Brakuje klas mistrzowskich, dzięki którym można by korzystać z doświadczeń wybitnych pedagogów tańca. Brak jest otwartego dla większości tancerzy zaplecza produkcyjnego w postaci wykształconych menadżerów, nie ma miejsc, gdzie można zgłosić się po konsultację czy poradę. Brak miejsc wspierających młodych choreografów czy tancerzy dopiero wchodzących w zawód. Brakuje długofalowych projektów, zarówno tych badawczych, jak i artystycznych. A jeśli się już przebrnie przez wszystkie trudności z tym związane i stworzy się premierę, natyka się na brak oddźwięku, ponieważ brakuje piszących o tańcu, którzy swoją wiedzę mogliby przekazać widzowi, wciąż odbierającemu taniec jako niepełny – to znaczy gorszy – rodzaj teatru. A przecież to oni mogliby stworzyć pewną hierarchię w dziedzinie tańca, uwzględniając różne kierunki jego rozwoju – obecnie skazani są na uczestnictwo w tworzeniu różnej siatki układów czy powiązań, co jest naturalnym rodzajem samoobrony przed wykluczeniem. Tę listę zaniedbań można by znacznie wydłużyć.

Jeśli nie będziemy próbować z tym walczyć – myślę tutaj szczególnie o Warszawie – sami skazemy się na specyficzną prowincjonalność. Przy codziennej rywalizacji o te same środki rozbijamy się o poszczególne elementy, złożone z pojedynczych artystów – choć łatwo można nimi manipulować, trudno natomiast stworzyć grupę, która mogłaby mieć wpływ na władzę (jest to konieczne, jeśli chcemy choć częściowo usunąć wymienione powyżej braki). Można to robić przez stwarzanie różnorodności miejsc pracy, rozszerzanie metod szkolenia, realizację spektakli w rozmaitych stylach, co może stymulować chęć poznawania nowych kierunków artystycznych i otwieranie się na nie. Może dzięki temu powstanie rynek tańca z prawdziwego zdarzenia, który wymusiłby pozytywną konkurencję, zarówno dla instytucji, jak i tancerzy niezależnych. Dopiero gdy ma się wybór, można wykształcić swój własny rozpoznawalny styl. Inaczej będziemy skazani jedynie na pewien typ teatru tańca, zwykle wynikający nie tyle z przekonań, ile z ograniczeń, którym jest on poddany.

Na zakończenie trzeba by poruszyć jeszcze jedno zagadnienie. Czy świat tancerzy pracujących w instytucjach i świat tancerzy niezależnych to światy rozdzielne? I na dzisiaj odpowiedź niestety jednoznacznie brzmi: tak, są to światy rozdzielne. Niewiele mamy ze sobą do czynienia, nie współpracujemy ze sobą, nie oglądamy wzajemnie własnych przedstawień. Tancerze zatrudnieni w instytucjach zwykle nie odwiedzają niezależnych teatrów – częściowo z powodu braku czasu, a częściowo z poczucia wyższości. Tancerze niezależni z kolei nie odwiedzają zbyt często instytucji, zwykle z tych samych powodów, a czasami po prostu ich nie stać. A przecież różnice artystyczne coraz bardziej się zacierają – zespoły baletowe działające przy operach, które kiedyś uprawiały wyłącznie balet klasyczny, sięgają odważnie po taniec współczesny. Nie istnieje już taka przepaść jak kiedyś w sposobie kształcenia czy w technikach tańca. Obie strony muszą walczyć o widza i zwykle grupy niezależne stoją tutaj na przegranej pozycji, nie posiadając zbyt wielu środków na promocję, która staje się z dnia na dzień coraz ważniejsza. Wywołuje to zazdrość i próby wzajemnej dyskredytacji. A przecież te dwa światy mogłyby w pewnych kwestiach się uzupełniać. Tancerz pracujący w instytucji jest zamknięty w ramach swojego teatru, nie ma czasu na eksperymenty i na zmianę swojego podejścia do ruchu, nie ma dostępu do wielu technik, jest mniej samodzielny. Tancerze niezależni, kreujący swoje projekty mimo wszystkich utrudnień, mogliby stać się tą wysuniętą placówką, awangardą, która nawet popełniając błędy, wskazuje kierunki rozwoju – nie tylko na płaszczyźnie artystycznej, ale również organizacyjnej. Wszyscy zdają sobie sprawę, jak bardzo marnuje się środki w instytucjach, nawet nie z powodu złej woli, tylko z powodu różnych ograniczeń biurokratycznych.

Decyzja o pracy w instytucji czy uczestnictwa w projektach niezależnych powinna być kwestią wyboru, zależną od planu kariery lub od temperamentu artystycznego, a nie koniecznością – kiedy większość atutów jest po stronie instytucji. Zbyt wielki wysiłek, podobno porównywalny z pracą górnika, wkładany jest w ten zawód, żeby później móc tak lekko marnować efekty tych starań, a niekiedy i ludzkie losy. W większości bariery między różnymi sposobami uprawiania sztuki stawiamy sami, nie próbując wyjść poza ograniczenia narzucone przez tradycję. Świat się jednak zmienia, a taniec razem z nim. Światy instytucji i tancerzy niezależnych są dzisiaj rozdzielne – czasami tylko, jak w moim przypadku, mogą się łączyć personalnie. Dlatego trzeba zrobić wszystko, aby te podziały usunąć. Z pewnością mogłoby się to przysłużyć rozwojowi sztuki tańca w Polsce. Może nadejdzie kiedyś chwila, gdy tancerz niezależny będzie mógł łatwo uczestniczyć w lekcjach i warsztatach organizowanych przez instytucję, a najlepsi choreografowie niezależni będą mogli prezentować tam swoje przedstawienia. Z drugiej strony, nic nie stoi na przeszkodzie, aby tancerze odchodzący z instytucji – z konieczności czy też z wyboru – kontynuowali

swoją pracę w grupach niezależnych, którym mogliby przekazać swoje dotychczasowe doświadczenia. Ale na razie zbyt wiele jest różnic, aby przejścia te stały się możliwe, zbyt wiele jest przeszkód administracyjnych i – przede wszystkim – mentalnych. Co nie znaczy, że nie będą one możliwe w przyszłości. I tą nadzieją na przyszłość – w której podziały nie będą tak ostre, baza pomieszczeń powiększy się i będzie służyła wszystkim tancerzom: i tym niezależnym, i tym z instytucji, a wymiana projektów i doświadczeń będzie służyła pozytywnej konkurencji – chciałabym zakończyć swoje wystąpienie.



Jak zbudować system transformacji zawodowej tancerzy w Polsce

Grzegorz Chelmecki

1. Sytuacja tancerzy po zmianach w prawie emerytalnym po 31 grudnia 2008 r.

Do dnia 31 grudnia 2008 r. obowiązywały przepisy Ustawy z dnia 17.12.1998 o emeryturach i rentach z Funduszu Ubezpieczeń Społecznych (Dz. U. z 2004 r. nr 39, poz. 353 z późn. zm.) oraz Rozporządzenie Rady Ministrów w sprawie wieku emerytalnego pracowników zatrudnionych w szczególnych warunkach lub w szczególnym charakterze z dnia 7 lutego 1983 r. (Dz. U. nr 8, poz. 43), które dawały tancerzom prawo przejścia na wcześniejszą emeryturę artystyczną po spełnieniu warunków dotyczących wieku, ogólnego stażu pracy oraz stażu pracy w szczególnych warunkach.

Artysta tancerz, w rozumieniu przepisów o zaopatrzeniu emerytalnym twórców i ich rodzin, nabywał prawo do emerytury, jeśli spełniał łącznie następujące warunki:

- osiągnął wiek emerytalny wynoszący 40 lat dla kobiet i 45 lat dla mężczyzn,
- wiek emerytalny osiągnął w czasie zatrudnienia lub w ciągu 5 lat od ustania zatrudnienia,
- miał wymagany okres zatrudnienia, w tym co najmniej 15 lat działalności twórczej lub artystycznej.

Osoby, które do 31 grudnia 1998 r. spełniły warunki posiadania ogólnego stażu pracy oraz 15-letniego stażu pracy w szczególnych warunkach, miały do końca 2008 r. prawo przejścia na wcześniejszą emeryturę bez względu na wiek.

Z dniem 1 stycznia 2009 r. pojawiła się nowelizacja przepisów emerytalnych, pozbawiająca tancerzy prawa przejścia na wcześniejszą, tak zwaną artystyczną emeryturę na korzystnych dla nich zasadach. Prawo do wcześniejszej emerytury zachowali jedynie ci tancerze, którzy do 31.12.2008 spełnili warunki: osiągnięcia wieku odpowiednio 40 lub 45 lat, 15-letniego stażu pracy w szczególnych warunkach i wymaganego ogólnego stażu pracy odpowiednio dla kobiet i mężczyzn: 20 i 25 lat.

Reforma systemu emerytalnego, polegająca między innymi na wprowadzeniu emerytury pomostowej w miejsce dotychczasowej wcześniejszej emerytury, okazała się bardzo niekorzystna dla zawodowej grupy tancerzy. Pozbawiła ich prawa przejścia na emeryturę w wieku 40 lat dla kobiet i 45 lat dla mężczyzn. Problemu nie rozwiązuje fakt wpisania tancerzy na listę zawodów uprawnionych do emerytur pomostowych, ponieważ po pierwsze, świadczenie to ma charakter wygasający, po drugie, granica wieku określona w ustawie (55 lat dla kobiet i 60 lat dla mężczyzn) jest nieosiągalna dla tej grupy zawodowej.

Dodatkowo warto zaznaczyć, że emerytura pomostowa obejmuje tancerzy, którzy urodzili się po 31 grudnia 1948 r. i przepracowali w szczególnych warunkach lub w szczególnym charakterze co najmniej 15 lat. Prawo to jest także uwarunkowane okresem składkowym i nieskładkowym (co najmniej 20 lat dla kobiet i 25 lat dla mężczyzn). Należy również podkreślić, że od wymaganego 15-letniego okresu pracy w szczególnych warunkach ustawodawca odlicza okresy przebywania na zwolnieniach lekarskich oraz urlopach bezpłatnych, wychowawczych i macierzyńskich.

Pozbawienie zawodowych tancerzy prawa do wcześniejszej emerytury jest źródłem poważnego problemu, z którym w szerszej perspektywie musi zmierzyć się środowisko artystyczne w Polsce.

2. Perspektywa tancerza

Profesjonalny tancerz to zawód, który wymaga połączenia talentu, powołania oraz unikalnych umiejętności wypracowanych przez lata codziennego treningu rozpoczynającego się około 8 roku życia w szkole baletowej i trwającego nieprzerwanie do końca kariery.

Obciążenia i unikalny charakter pracy tancerzy sprawiają, że czas aktywności zawodowej jest dla nich bardzo krótki. Średni czas trwania kariery profesjonalnego tancerza w Europie wynosi 15 lat, przy czym podjęcie pracy w tym zawodzie wymaga wcześniejszej, trwającej około 10 lat edukacji w szkole baletowej na

poziomie podstawowym i średnim, a wymagane obciążenia treningowe (fizyczne i psychiczne) są porównywalne do poziomu wysokiej klasy sportowców.

15 lat życia zawodowego to mniej więcej jedna trzecia standardowego czasu trwania kariery w innych zawodach. W wieku, kiedy większość ludzi aktywnych zawodowo przeżywa okres największej efektywności, a więc również sukcesów finansowych, profesjonalni tancerze muszą zakończyć karierę. Oznacza to konieczność całkowitego przewartościowania dotychczasowego życia, skupionego całkowicie na tańcu, i poszukiwania nowego zawodu.

Młodszy tancerze częściej uświadamiają sobie wymagania dzisiejszego rynku pracy i przygotowują się do nieuchronnej zmiany zawodu. Wielu tancerzy „starszego pokolenia” staje jednak dziś przed tym problemem kompletnie nieprzygotowane. Konieczność porzucenia tańca, który od najmłodszych lat wypełniał życie danej osoby, stanowi ogromny szok, pogłębiany przez fakt wycofania się ustawodawcy z obowiązującej wcześniej umowy społecznej o wcześniejszych emeryturach. Choć system ten nie rozwiązywał problemu kontynuacji działalności zawodowej, to po pierwsze – dawał emerytowanym tancerzom możliwość utrzymania się na minimalnym poziomie i zapewniał świadczenia społeczne, takie jak bezpłatna opieka lekarska, a po drugie – stanowił ważną dla psychiki tancerza sformalizowaną wytyczną co do wieku bezdyskusyjnego pożegnania się z zawodem. Był też wyrazem docenienia wysokiej rangi społecznej zawodu artysty tancerza.

Część tancerzy czuje się pokrzywdzona i „okradziona” z przywileju wcześniejszych emerytur, którego posiadanie miało dla nich charakter oczywisty, potwierdzany poprzez praktykę dnia codziennego, w szkołach baletowych, a także w momencie podpisywania umowy o pracę z zespołem. Obawiają się, że wobec realiów dzisiejszego rynku pracy i braku jakiegokolwiek pomocy nie znajdą zatrudnienia, dzięki któremu mogliby utrzymywać swoje rodziny.

Warto dodać, że specyfika pracy tancerza – związana z koniecznością stałej koncentracji na osiągnięciu celów artystycznych i mistrzostwa wykonawczego, powiązana z ekstremalnym wysiłkiem fizycznym i psychicznym, a także ze specyficznym trybem pracy (dzielony dzień pracy, próby i spektakle wieczorne, praca w soboty i niedziele, wyjazdy na tournée) – bardzo utrudnia realizację wszelkich długofalowych planów pozazawodowych.

3. Perspektywa pracodawcy

Naturalnym elementem wpisanym w zawód tancerza jest obniżenie się potencjału artystycznego danej osoby w konsekwencji regresu związanego z mijającym czasem. Dla każdego człowieka granica wieku, w którym ten regres występuje, ma charakter indywidualny, jednak oczywista wydaje się jego nieuchronność.

Zadaniem dyrekcji każdego zespołu baletowego jest dążenie do uzyskania możliwie najwyższego poziomu artystycznego. W naturalny rozwój takiego zespołu wpisana jest więc konieczność rozwiązywania stosunku pracy z osobami, których potencjał artystyczny obniża się wraz z wiekiem, i nawiązywania stosunku pracy z najlepszymi młodymi tancerzami opuszczającymi co roku szkoły baletowe. Opisane wcześniej zmiany w prawie emerytalnym zaburzają ten naturalny cykl. Sami tancerze, a także organizacje zawodowe starają się wywierać naciski na dyrektorów zespołów, aby przesuwali termin odejścia tancerzy z zawodu (pomimo oczywistego faktu, że terminu tego do wieku 55 czy 60 lat przedłużyć się nie da). Zachowania takie, choć ludzkie i zrozumiałe, są bardzo konfliktogenne dla dyrekcji zespołów świadomych, że uleganie im prowadzić musi do trwałego obniżania poziomu artystycznego i uniemożliwienia rozwoju młodym tancerzom. W dłuższej perspektywie może to spowodować degradację społeczną zawodu, spadek zainteresowania edukacją taneczną wśród dzieci i rodziców, a w konsekwencji – stopniowe rozwiązywanie zespołów, szkół baletowych i upadek struktur zawodowego tańca artystycznego w Polsce. Dlatego, dla uniknięcia konfliktów w zespołach, a także degradacji prestiżu zawodu tancerza profesjonalnego i sztuki tańca w ogóle, konieczne jest stworzenie systemu transformacji zawodowej, który pozwoli na wykorzystanie potencjału odchodzących tancerzy w innych zawodach i na innych stanowiskach pracy.

4. Dlaczego systemowy program przekształceniowy jest dobrym rozwiązaniem problemu?

Warto zadać następujące pytania:

- czy 40-letnia kobieta lub 45-letni mężczyzna, którzy całe życie spędzili w ruchu, podczas pracy zespołowej, nieustannie rozwijając się i realizując swoje twórcze pasje, mają za sens swojego dalszego życia przyjąć korzystanie z zasiłku emerytalnego?
- czy nasze państwo stać na zniknięcie z rynku pracy ludzi, którzy w ramach państwowej edukacji i kilkunastoletniej kariery nabyli niezwykle poszukiwane umiejętności i kompetencje?

Oczywiście nie – bo nie takie są potrzeby tych ludzi i nie takie są rzeczywiste potrzeby naszego społeczeństwa. Przeciętny tancerz jest osobą od dziecka przywykłą do wytężonej pracy, odporną na niepowodzenia, zdyscyplinowaną, kreatywną, umiejącą konkurować, ale także współpracować i komunikować się z innymi oraz zarządzać czasem. Często wykształcił umiejętności przywódcze – zawsze świadomość ciała i umiejętność autoprezentacji. Dysponuje więc umiejętnościami zwykle w pierwszej kolejności wymienianymi przez praco-

dawców jako cechy, których oczekują od potencjalnego pracownika w procesie rekrutacji. Byli tancerze są zatem potencjalnie atrakcyjni dla rynku pracy i nie powinni mieć problemów ze znalezieniem pracy. Jednak o przydatności do nowego zawodu nie decydują jedynie predyspozycje, ale również specyficzna wiedza i kompetencje nabyte w procesie przygotowawczym; takie przygotowanie powinien zapewnić im system transformacji zawodowej.

Dodatkowo, konieczność zmiany zawodu uprawianego od wczesnego dzieciństwa jest dla tancerza ogromnym szokiem. Podstawową przeszkodą mentalną w procesie transformacji jest traktowanie takiej zmiany jako osobistej porażki, która, choć niezawiniona, może drastycznie wpływać na indywidualną samoocenę (analogicznie do innych zawodów, na przykład sportowców wyczynowych, modelek).

W efekcie tancerz potrzebuje zewnętrznej pomocy – przede wszystkim, aby znowu uwierzyć w siebie i stanąć na własnych nogach, dalej najczęściej poradzi sobie sam (w Holandii 93% tancerzy z sukcesem dokonuje transformacji zawodowej).

Potrzeby tancerza związane z procesem transformacji zawodowej:

- pomoc w uporaniu się z psychologicznymi aspektami przekwalifikowania,
- doradztwo zawodowe (najlepiej już we wczesnych stadiach kariery),
- dyskrecja we wszelkich sprawach związanych z transformacją, aż do podjęcia przez tancerza decyzji o przekształceniu,
- czas na zmianę sytuacji życiowej i zawodu,
- pieniądze na utrzymanie się w trakcie tej zmiany i niezbędny program dojścia do nowego zawodu.

W szerokiej perspektywie przekwalifikowanie tancerzy przynosi korzyści jednocześnie na wielu poziomach:

dla tancerzy jako jednostek:

- pomaga poradzić sobie z problemami nieuniknionego zakończenia kariery w wieku przypadającym na średni okres aktywności życiowej, to jest: 40 lat dla kobiet i 45 lat dla mężczyzn,
- umożliwia dyskretny i oparty na profesjonalnym doradztwie wybór nowego zawodu i wejście w nową aktywność,
- dostarcza środków finansowych umożliwiających transformację zawodową.

dla teatru / zespołu jako instytucji:

- pomaga rozwiązać problemy kadrowe i personalne,
- umożliwia naturalną wymianę pokoleniową, co w konsekwencji prowadzi do optymalnego wykorzystania zatrudnionych tancerzy i płynnej wymiany doświadczeń,

- pomaga uniknąć w zespole konfliktów na tle pokoleniowym,
- pomaga wygaszać frustrację tych tancerzy, którzy czują się „okradzeni” z przywileju wcześniejszych emerytur czy „zmuszeni” do ustąpienia młodszy,
- w przypadku przekwalifikowań wewnętrznych dostarcza teatrowi pracowników na inne stanowiska, co więcej – pracowników znających specyfikę pracy w teatrze, czujących z teatrem związek emocjonalny, zaangażowanych i wykorzystujących w pracy umiejętności i doświadczenia zdobyte podczas kariery tancerza. Przekłada się to na bezpośrednie oszczędności związane z krótszym czasem wdrażania pracownika do pracy na nowym stanowisku, wyższą jakością pracy i zaangażowaniem,
- wzmacnia wizerunek danej organizacji jako wrażliwej społecznie, ceniącej płynność wymiany kadr.

dla sztuki tańca jako dziedziny kultury:

- przyczyni się do rozwoju sztuki tanecznej poprzez podniesienie prestiżu i atrakcyjności zawodu,
- przywróci właściwy poziom naboru do szkół baletowych,
- podniesie poziom artystyczny zespołów – wyeliminuje tendencję „trzymania się” zawodu przez osoby już mentalnie dojrzałe do podjęcia decyzji o przekwalifikowaniu, a obawiające się utraty ewentualnych przywilejów,
- umożliwi przekwalifikowanie się części tancerzy do poszukiwanych zawodów związanych z tańcem – pedagogów, menadżerów, choreologów, choreografów, oświetleniowców, fotografów i tym podobnych,
- osoby z sukcesem odnajdujące się w nowych rolach społecznych stają się oddanymi ambasadorami sztuki tańca i tancerzy.

dla całego społeczeństwa:

- umożliwi przekwalifikowanie wartościowych „zasobów ludzkich” do nowych zawodów, w których przez kolejne kilkadziesiąt lat będą mogły aktywnie służyć społeczeństwu, wykorzystując kapitał zainwestowany w nich na poziomie edukacji i kariery artystycznej,
- pracodawcom dostarczy wykwalifikowanych pracowników, chętnych do podjęcia nowych wyzwań,
- pomimo konieczności początkowych nakładów, w dłuższej perspektywie zaoszczędzi to wydatki z tytułu zasiłków społecznych,
- jest zgodny z polityką socjalną Unii Europejskiej dążącą do aktywizacji zawodowej osób powyżej 50. roku życia.

5. Przegląd rozwiązań systemowych funkcjonujących w innych krajach

W Holandii, Wielkiej Brytanii i innych krajach europejskich, a także w USA, Kanadzie, Australii i Korei Południowej funkcjonują wyspecjalizowane instytucje zajmujące się kompleksowo zagadnieniem transformacji zawodowej tancerzy. Finansowane głównie z funduszy publicznych – a częściowo także ze składek samych tancerzy i ich pracodawców – pomagają we wszystkich aspektach takiego przekształcenia, świadcząc pomoc edukacyjną, psychologiczną i finansową osobom, które decydują się na zmianę zawodu. W Europie i na świecie z systemów przekwalifikowania zawodowego skorzystały już setki tancerzy.

Działania tych instytucji obejmują, w zależności od indywidualnych potrzeb konkretnego tancerza, pomoc finansową w postaci stypendiów edukacyjnych, a także dofinansowanie kosztów utrzymania w trakcie uzyskiwania nowego zawodu, jak również pakiety pozwalające rozpocząć własną działalność gospodarczą. Równie istotne jak wsparcie finansowe jest wcześniejsze zapewnienie profesjonalnego doradztwa w zakresie wyboru nowego zawodu i sposobów jego nauki, jak też pomocy w radzeniu sobie z problemami psychologicznymi, związanymi z koniecznością takiej zmiany. Właściwy wybór indywidualnej drogi dojścia do nowego zawodu podnosi skuteczność systemu i pozwala właściwie dysponować środkami. Podobne instytucje dodatkowo odgrywają ważną rolę w uświadamianiu konieczności samej transformacji – zarówno wśród samych tancerzy, jak i wśród dyrektorów zespołów, administracji publicznej i potencjalnych sponsorów.

5.1. Wielka Brytania

Najstarszym systemem jest funkcjonujący w Wielkiej Brytanii Dancers' Career Development, założony w 1973 r. w wyniku negocjacji pomiędzy Arts Council (odpowiednik MKiDN), British Actors' Equity Association (związek zawodowy aktorów i artystów scenicznych) oraz dyrektorami zespołów – początkowo 5, teraz 9 zrzeszonych w ramach Company Division:

- The Royal Ballet
- Birmingham Royal Ballet
- English National Ballet
- Northern Ballet Theatre
- Phoenix Dance Company
- Rambert Dance Company
- Richard Alston Dance Company
- Scottish Ballet
- Siobhan Davis Dance Company

Zespoły te wpłacają do Funduszu 5% rocznej pensji tancerzy pracujących w zespołach. Do udziału w programie mogą przystąpić tancerze, którzy pracowali w zawodzie co najmniej 8 lat, z czego 5 w zespole należącym do programu. Nie ma określonej sumy wsparcia, a każdy przypadek rozpatrywany jest indywidualnie. Fundusz oferuje kompleksową pomoc, od nieformalnych spotkań przez doradztwo i konsultację z ekspertami zawodowymi z różnych dziedzin, co pozwala tancerzowi określić swoje dalsze plany zawodowe w sposób świadomy i precyzyjny, zanim złoży podanie do programu. Fundusz wspiera tancerzy w ciągu 4 lat podczas zmiany zawodu i budowania kariery zawodowej. Trzy główne typy przyznawanych dotacji przez DCD to:

- stypendia na kształcenie akademickie lub zdobycie umiejętności praktycznych,
- kapitał startowy na założenie działalności gospodarczej,
- przekwalifikowania w zawodach, które są kombinacją zajęć w różnych szkołach i instytucjach.

W zarządzie organizacji zasiadają przedstawiciele Art Council oraz wszystkich zespołów biorących udział w programie, co sprawia, że działania tej instytucji są znane dyrekcjom zespołów, które ją tworzą, nie ma więc podejrzeń o preferowanie tancerzy któregoś z zespołów. Ostatnio rząd przestał przekazywać środki do DCD, zaczął bezpośrednio do Teatrów, lecz mimo to wszystkie zespoły uznały, że będą kontynuować przekazywanie ich dalej do DCD (a nie wykorzystywać same), uznając, że to najbardziej efektywna droga.

O skali profesjonalizmu w zarządzaniu środkami może świadczyć fakt, że w chwili obecnej, w związku z kryzysem, DCD utrzymuje wygoształtowaną rezerwę na wypadek, gdyby któryś z zespołów uległ rozwiązaniu – wówczas bowiem może się okazać, że potrzebne będą środki na natychmiastowe przekwalifikowanie całego zespołu.

5.2. Holandia

Rozwiązanie holenderskie, wzorowane na doświadczeniach brytyjskich, powstało dzięki wspólnym działaniom pięciu kompanii baletowych, połączonych pragnieniem rozwiązania problemu transformacji zawodowej. Instytucje te stworzyły organizację funkcjonującą dzisiaj jako *Employers' Cooperation of Dance Companies*, i wraz z *Union of Dancers* przekonały rząd holenderski do stworzenia na rzecz tych kompanii funduszy przekształceniowych, przeznaczonych na wsparcie procesu przekwalifikowania tancerzy zawodowych. Następnie powołano w roku 1986 wspólną instytucję *Dutch Retraining Program for Dancers*, której zadaniem było i jest do dzisiaj prowadzenie tych działań z optymalnym wykorzystaniem funduszy rządowych oraz poprzez pozyskiwanie nowych źródeł finansowania.

W zarządzie holenderskiej organizacji zasiada 5 członków w składzie: 2 przedstawicieli związków zawodowych tancerzy, 2 przedstawicieli zespołów baletowych (*Association of Dance Companies*) oraz przewodniczący – niezależny, wybierany przez 4 pozostałych członków zarządu. Program dysponuje budżetem pozwalającym na zapewnienie wsparcia dla 12–15 tancerzy rocznie.

Większość profesjonalnych tancerzy w Holandii pracuje w zespołach, które otrzymują długoterminowe dotacje i podlegają przepisom *Collective Labour Agreement*, wpłacając składkę do programu. Pracodawca wpłaca 2,5% pensji brutto, a tancerz 1,5%; zsumowane 4% stanowi wspólną składkę. Tancerze, którzy pracują w zespołach niezrzeszonych w organizacji, mogą uczestniczyć w programie dobrowolnie, wpłacając 4% wynagrodzenia samodzielnie.

Program wspiera tancerzy, którzy chcą rozpocząć nową karierę zawodową, i zapewnia doradztwo oraz środki niezbędne do realizacji tego celu. Organizacja oferuje indywidualne rozwiązania dla każdego artysty, ale wymogiem uczestnictwa jest spełnienie określonych kryteriów (spełnienie definicji tancerza profesjonalnego, min. 48 wpłaconych pełnych składek, przepracowanie 10 lat w zawodzie, odejście z zespołu i przejście na zasiłek dla bezrobotnych).

Instytucja podejmuje działania w zakresie:

- uświadamiania problemu już w początkowej fazie edukacji tancerzom, jak również dyrekcjom zespołów baletowych,
- nacisku na aspekt psychologiczny reorientacji,
- doradztwa zawodowego,
- wyznaczenia czasowej granicy rozpoczęcia procesu transformacji zawodowej,
- rozszerzenia grupy wsparcia o freelancerów,
- szukania rozwiązań dla tancerzy, którzy w trakcie trwania kariery pracowali w różnych krajach,
- refundowania części lub całości kosztów szkoleń, kursów, studiów („mniejsze” wsparcie po 5 latach pracy, „pełne” wsparcie po 10),
- finansowania i dofinansowywania tancerzy w okresie między zakończeniem kariery a rozpoczęciem nowego życia zawodowego (zasiłek dla bezrobotnych na 12–24 miesięcy, regresywnie zmniejszany o 5% co 3 miesiące od 100 do 70% wynagrodzenia z daty zakończenia kariery),
- wsparcia finansowego i merytorycznego podczas zakładania własnej działalności gospodarczej,
- wielkości otrzymanych grantów zależnej od długości pracy w zawodzie oraz jakości przedstawionego biznesplanu.

5.3. Inne kraje

W Szwajcarii (kantony niemieckie) program wspierania przekwalifikowania tancerzy powstał w ramach Swissperform, organizacji zajmującej się prawami

autorskimi i pochodnymi. Organizacja *Association Suisse pour la Reconversion des Danseurs Professionnels (NTP/RD)* działa we współpracy ze związkami zawodowymi artystów i oferuje doradztwo zawodowe oraz pomoc finansową na szkolenia związane z przekwalifikowaniem w okresie do 3 lat. 95% beneficjentów to tancerze – pozostała część to muzycy orkiestrowi. Aby być uprawnionym do udziału w programie, tancerz musi ukończyć 30 lat, być tancerzem zawodowym, skończyć karierę nie później niż rok przed złożeniem podania do programu, być obywatelem Szwajcarii (lub rezydentem przez min. 5 lat) oraz być członkiem NTP/RDP. W części francuskiej od 3 lat działa odrębna organizacja utrzymująca się z dotacji od osób prywatnych.

W USA *Career Transition for Dancers* powstał z inicjatywy związków zawodowych w 1985 roku początkowo jako pilotażowy program Actors Fund of America. W związku z konfliktem organizacji związkowych od 1988 działa jako niezależna organizacja non profit. Program jest wspierany przez związki zawodowe, organizacje dobroczynne, osoby prywatne, korporacje i prywatne fundacje. Organizuje coroczne gale z udziałem gwiazd tańca, które są głównym źródłem dochodu. Nad działalnością organizacji, zarządzanej jednoosobowo przez Dyrektora, czuwa Zarząd i Komitet Wykonawczy. Usługi programu są bezpłatne dla byłych i aktywnych tancerzy, którzy ukończyli 27 lat i mogą udokumentować min. 100 tygodni płatnego zatrudnienia w instytucjach, w których działa jeden ze związków sponsorujących działalność programu, lub w co najmniej jednym zawodowym zespole tańca, w okresie co najmniej 7 lat.

CTFD oferuje doradztwo zawodowe oparte o indywidualne potrzeby każdego z tancerzy, przygotowuje indywidualne programy przekwalifikowania, organizuje sesje doradcze, obejmujące między innymi rozwój zdolności komunikacyjnych, strategię poszukiwania pracy, przygotowania do rozmowy o pracę, rozpoznanie potrzeb edukacyjnych. Organizowane są również seminaria, prowadzona jest baza danych miejsc pracy oraz bezpłatna linia informacyjno-konsultacyjna. CTFD oferuje także uprawnionym tancerzom stypendia na edukację i wsparcie finansowe na własną działalność gospodarczą.

W Kanadzie w 1985 r. zainicjowano program badawczy finansowany przez rząd federalny i rządy regionalne oraz sponsorowany przez organizacje zrzeszające tancerzy (*Dance in Canada Association, Canadian Association of Professional Dance Organizations*), w wyniku którego powołano do życia organizację wspierającą przekwalifikowanie tancerzy – *Dancer Transition Resource Centre*. Bieżące finansowanie pochodzi z dotacji rządowych, źródeł prywatnych i korporacyjnych, fundacji oraz składek członkowskich tancerzy i zespołów. Tancerze mogą przystąpić do programu, płacąc 1% swojej pensji, uzupełnione przez wkład wnoszony przez zespoły, w których pracują. Tancerze niezależni mogą przystępować do programu na zasadach indywidualnych.

W ramach programu oferowane są stypendia na szkolenia dla wszystkich członków niezależnie od wieku i przepracowanych lat oraz indywidualne doradztwo w zakresie prawnym, finansowym i edukacyjnym.

W Australii system został stworzony dzięki inicjatywie obywatelskiej, nawiązującej do narodowej fascynacji sportem. Istnieje tam najlepszy na świecie system pomocy i transformacji byłych sportowców, obejmujący działania psychologiczne, medyczne i rehabilitacyjne. Analogiczny system stworzono dla tancerzy. W Korei system został stworzony odgórnie przez rząd na podstawie doświadczeń europejskich z wykorzystaniem *know-how* systemów brytyjskiego i holenderskiego. Po zmianie partii rządzącej dotacje zmniejszono o połowę, co uniemożliwia sensowną kontynuację działań ukierunkowanych na transformację zawodową tancerzy. Specyfika rynku koreańskiego to fakt istnienia około 5 tys. tancerzy profesjonalnych, z czego tylko 1100 otrzymuje wynagrodzenie za wykonywaną pracę!

6. Jakie warunki powinno spełniać rozwiązanie systemowe w warunkach polskich?

Porównanie funkcjonujących na świecie systemów transformacji pokazuje, że istniejące rozwiązania znacznie różnią się strukturą nadzoru i zarządzania, sposobem finansowania, wielkością ewentualnych składek, wielkością grantów, a nawet drogą powstania (najczęściej impuls dawały dyrekcje zespołów i związki zawodowe, ale także organizacje zarządzające prawami autorskimi czy rząd). Tym, co wspólne dla wszystkich systemów, są korzyści społeczne, o których mowa był już wcześniej.

Konieczne wydaje się stworzenie w Polsce odrębnego systemu przekwalifikowania i rozwoju zawodowego tancerzy na wzór systemów istniejących w innych krajach, a jednocześnie dostosowanego do polskich warunków ekonomicznych i społecznych. Doświadczenia wspomnianych krajów pokazują, że przy zapewnieniu profesjonalnej pomocy większość tancerzy z sukcesem przekwalifikowuje się do nowych zawodów. Cechy i umiejętności, które doprowadziły ich do artystycznego mistrzostwa w tańcu, pomagają im doskonale odnaleźć się także w odmiennych dziedzinach życia, na czym korzysta całe społeczeństwo.

Według dyrektorów światowych instytucji przekształceniowych dobry system powinien spełniać 3 podstawowe warunki: po pierwsze: zaufanie; po drugie: zaufanie; i w końcu, po trzecie: zaufanie.

Podkreśla to wagę relacji tancerz – instytucja przekształceniowa. Zaufanie to musi objawiać się przede wszystkim poprzez wiarę, że:

- o ich rozmowach czy wahaniach w sprawie potencjalnego końca pracy i przekształcenia nie dowie się – dopóki tego nie zechcą – dyrektor ich zespołu,
- bez względu na sytuację polityczną czy gospodarczą instytucja nie odwróci się od nich plecami w momencie, kiedy zdecydują się na przekształcenie,
- instytucja przekształceniowa nie odstąpi od wcześniejszych ustaleń i nie zabraknie pieniędzy – raz nadszarpnięte zaufanie prowadzi do erozji całego systemu i wszystkich jego uczestników.

Analiza wieloletnich doświadczeń systemów zagranicznych pokazuje, że system przekształceniowy powinien spełniać następujące założenia:

- Dostępność dla wszystkich tancerzy profesjonalnych. Do realizacji tego założenia konieczne jest zbudowanie na potrzeby systemu definicji „tancerza zawodowego”. Definicja taka powinna uwzględniać formalne wykształcenie zawodowe, status zatrudnienia i jego staż, portfolio artystyczne. Należy również jasno określić zasady, na jakich tancerze będą otrzymywać wsparcie z systemu (na przykład staż pracy, liczba wpłaconych składek, obowiązek deklaracji co do zakończenia kariery w zawodzie tancerza, aby otrzymać pełne wsparcie finansowe procesu przekwalifikowania, i zarejestrowanie się w Urzędzie Pracy jako osoba bezrobotna).
- System powinien oferować tancerzom bezpłatne poradnictwo z zakresu doradztwa zawodowego, doradztwa psychologicznego i ekonomicznego przez cały okres trwania kariery tancerza. Potencjalnym źródłem poszukiwania wyspecjalizowanej pomocy psychologicznej mogą być psycholodzy związani nie tylko z przekształceniami zawodowymi innych branż (górnicy, włókienniki), ale także związani z wojskiem czy ze sportem.
- Powinien on budować dla każdego z tancerzy podejmujących decyzję o przekwalifikowaniu w ramach systemu indywidualne programy przekwalifikowania, dostosowane do potrzeb, możliwości i oczekiwań tancerza, a jednocześnie odpowiadające na potrzeby rynku pracy w Polsce, a przez to podnoszące prawdopodobieństwo znalezienia pracy w nowym zawodzie.
- System powinien umożliwiać finansowanie studiów i szkoleń, będących częścią procesu przekwalifikowania, a także rozpoczęcia przez tancerza działalności gospodarczej w ramach procesu przekwalifikowania zawodowego.
- W okresie przeszkolenia zawodowego system powinien dofinansowywać koszty utrzymania tancerza (na przykład we współpracy z Urzędem Pracy). Dla realizacji tego celu konieczne jest określenie ram czasowych przekwalifikowania.
- Zarządzanie przekwalifikowaniem tancerzy powinno odbywać się poprzez niezależną i specjalnie powołaną w tym celu organizację lub instytucję.

- Organizacja taka powinna dysponować wyodrębnionym, możliwie dużym i stabilnym budżetem, na który mogą składać się:
 - a) w pierwszej fazie działania – początkowa, startowa dotacja z budżetu państwa
 - b) stałe dofinansowanie działalności organizacji z budżetu państwa
 - c) wpłata składek na rzecz systemu poprzez teatry zatrudniające przekształcanych zawodowo tancerzy
 - d) wpłata składek na rzecz systemu poprzez tancerzy
 - e) inne źródło finansowania, na przykład Totalizator Sportowy, ZUS, środki unijne, przychody z praw autorskich, od sponsorów, z organizacji gal baletowych, i tym podobne.
- Organizacja zarządzająca systemem przy realizacji zadań powinna współpracować z innymi instytucjami i organizacjami, to jest: Urzędami Pracy, związkami zawodowymi, stowarzyszeniami twórców i artystów, związkami i stowarzyszeniami pracodawców, fundacjami, organizacjami zajmującymi się przekwalifikowaniem w innych branżach.
- Organizacja powinna prowadzić działalność edukacyjną w zakresie problematyki przekwalifikowania zawodowego w szkołach baletowych i na innych uczelniach kształcących tancerzy.
- Organizacja powinna współpracować z innymi organizacjami na świecie działającymi na rzecz przekwalifikowania tancerzy.

7. Możliwe scenariusze

Nowelizacja ustawy o emeryturach i rentach zobowiązuje rząd do stworzenia do 2014 r. systemu wspomagającego przekwalifikowanie zawodowe dla tych pracowników, którzy znajdują się na liście zawodów wykonywanych w szczególnych warunkach i o szczególnym charakterze, a nie będą mogli zostać objęci tym świadczeniem z racji niespełniania kryterium wiekowego. Jest to optymalny moment dla złożenia środowiskowego projektu rozwiązania problemu transformacji zawodowej tancerzy poprzez powołanie systemu przekwalifikowania finansowanego ze środków budżetowych. Projekt takiego systemu, spełniający generalne założenia sformułowane powyżej, będzie miał szczególną wagę w sytuacji, kiedy Polska z powodów ekonomicznych i społecznych musi podjąć działania na rzecz wydłużania okresu aktywności zawodowej pracowników. Jednak podstawowym warunkiem powodzenia projektu będzie determinacja przedstawicieli całego środowiska w kwestii konieczności stworzenia takiego systemu. Z doświadczeń innych krajów wynika wskazówka, że w pierwszej fazie projektu należy dążyć do prostego i czytelnego zdefiniowania beneficjentów systemu

(definicja tancerza profesjonalnego), tak aby możliwie szybko zacząć działać i potwierdził przydatność projektu. W warunkach polskich byłoby to możliwe poprzez odniesienie działania programu do tancerzy pracujących w ściśle określonych instytucjach narodowych i samorządowych, które przystąpiłyby do programu i stałyby się aktywnymi płatnikami składki (jeżeli całość finansowania pochodziłaby ze środków budżetowych – w jednym z zespołów spełniających przyjęte przez finansujące Ministerstwo kryteria). W kolejnych fazach program, podobnie jak w innych krajach, mógłby ulec rozszerzeniu, obejmując swoim zasięgiem freelancerów, osoby łączące zatrudnienie w Polsce z pracą profesjonalnego tancerza w innych krajach, czy na przykład artystów seniorów.

Zapewnienie środków budżetowych na pokrycie kosztów działalności systemu przekształceniowego zapewniłoby niezbędną systemowi stabilność.

Warto podkreślić, że problem ten, choć bardzo poważny, dotyczy stosunkowo niewielkiej liczby osób, więc jego sfinansowanie, w przeciwieństwie do innych grup zawodowych, nie wymaga ogromnych kosztów. W Polsce liczbę tancerzy profesjonalnych zatrudnionych na etatach w zespołach ocenia się obecnie na około 600 osób. Oznacza to, że z programu transformacji zawodowej korzystałoby na początku około 30 osób rocznie. Nawet jeśli w pierwszych latach funkcjonowania systemu liczba osób pragnących z niego skorzystać będzie dwukrotnie większa, wciąż nie przekroczy ona kilkudziesięciu osób w skali całego kraju.

Istnieje kilka możliwych scenariuszy doprowadzenia do powołania niezależnej organizacji zajmującej się przekształceniem zawodowym tancerzy w Polsce.

Poniżej przedstawiam kilka z nich:

- wykorzystanie powołanego przez Ministra Kultury Instytutu Muzyki i Tańca jako instytucji bezpośrednio realizującej zadania związane z przekształceniem zawodowym tancerzy;
- wyposażenie poszczególnych zespołów baletowych w budżety z przeznaczeniem na transformację zawodową w ramach ustawy o organizacji i prowadzeniu działalności kulturalnej. Następnie oddanie tych funduszy w zarządzanie powołanej przez teatry profesjonalnej instytucji przekształceniowej;
- powołanie niezależnej organizacji – zrzeszającej zespoły baletowe, teatry tańca, teatry muzyczne i zespoły pieśni i tańca – w formie stowarzyszenia lub fundacji, której działania obejmowałyby wszystkich zainteresowanych tancerzy i która byłaby platformą do bezpośredniego inwestowania przez MKiDN, MPiOŚ, sponsorów prywatnych, i tym podobnych;
- połączenie kilku powyższych rozwiązań.

Bez względu na przyjętą wizję instytucji przekształceniowej kluczową kwestią jest partnerskie współdziałanie i wspólny głos całego środowiska tanecznego w Polsce.

8. TW-ON – przykład przekwalifikowania wewnętrznego

Teatr Wielki – Opera Narodowa – jako instytucja świadoma tych wielopłaszczyznowych korzyści, a także wyjątkowej roli Teatru i Polskiego Baletu Narodowego jako jedyne w Polsce zespołu o randze narodowej, lidera sztuki baletowej w Polsce i naturalnego wzorca dla innych zespołów baletowych – prowadzi działania na rzecz budowy systemu transformacji zawodowej tancerzy.

Wobec braku rozwiązań systemowych dyrekcja Teatru stara się o przekwalifikowanie tancerzy wewnątrz Teatru na wolne miejsca pracy. W tym celu w Teatrze prowadzony jest monitoring nieobsadzonych stanowisk pracy i fluktuacji kadr pod kątem możliwości zatrudnienia na tych stanowiskach tancerzy, którzy podjęli decyzję o zakończeniu kariery scenicznej. Jednocześnie dyrekcja Teatru uświadamia tancerzom, jakie konsekwencje wiążą się ze zmianami, które zaszły w prawie, i jakie są możliwości radzenia sobie z nową sytuacją. Działania te zaowocowały w latach 2009–2010 przekwalifikowaniem 6 tancerzy wewnątrz struktur Teatru w działach: impresariatu, oświetlenia sceny, promocji oraz na stanowiska specjalisty do spraw reorientacji zawodowej i choreologa. W roku 2011 Dyrekcja planuje przekształcenia dla kolejnych 3 osób i zatrudnienie ich w bibliotece muzycznej, dziale organizacji pracy artystycznej i dziale zaopatrzenia. Jednocześnie Dyrekcja Teatru prowadzi od 2 lat działania lobbingsowe polegające na uświadomieniu istoty problemu możliwie szerokiemu kręgowi decydentów (różne departamenty MKiDN, Ministerstwo Pracy, Komisja Trójstronna, Kancelaria Prezydenta RP, posłowie na Sejm, Wojewódzki Urząd Pracy, i tym podobne), a także nawiązuje współpracę z innymi instytucjami zaangażowanymi w budowę systemu transformacji zawodowej tancerzy, takimi jak Instytut Muzyki i Tańca, ZASP oraz organizacje międzynarodowe.

W marcu 2010 r. zorganizowano spotkanie tancerzy PBN i Zespołu Pieśni i Tańca „Mazowsze” z Dyrekcją Wojewódzkiego Urzędu Pracy, w czasie którego dokonano identyfikacji problemów i analizy możliwości stworzenia pilotażowego projektu przekształcenia zawodowego w ramach funkcjonującego obecnie otoczenia prawnego finansowanego z funduszy europejskich. W efekcie podjęto rozmowy o możliwości podjęcia studiów wyższych przez artystów baletu w trybie indywidualnego toku studiów na jednej z warszawskich uczelni. Efektem tych rozmów jest stworzenie takiej możliwości, począwszy od roku akademickiego 2010/2011.



infrastruktura

Wstęp

Janusz Marek

Kiedy podczas Kongresu Kultury zgłosiłem postulaty zwołania Kongresu Tańca i utworzenia sieci instytucji wspierających taniec (w tym – Instytutu Tańca), niektórzy potraktowali to jako pobożne życzenia. Dziś w czasie Kongresu Tańca, organizowanego przez nowo powołany Instytut Muzyki i Tańca, jesteśmy o krok bliżej realizacji tej wizji. Pora na następne, trudniejsze działania.

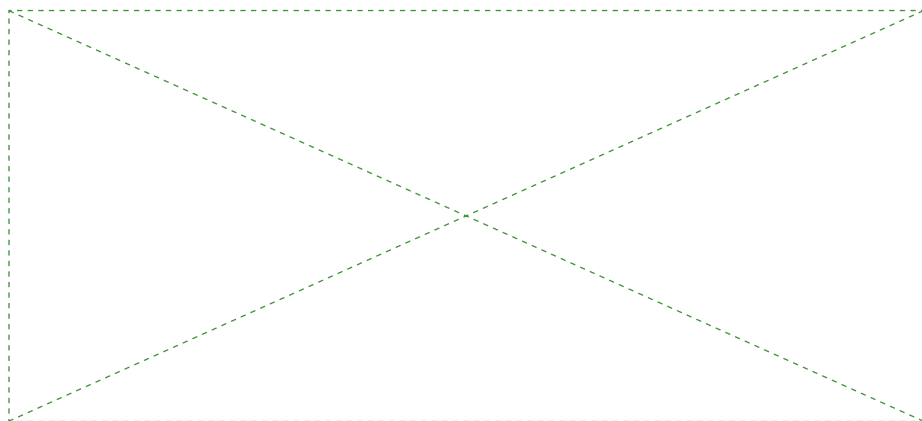
Jakościowej zmiany sytuacji nie osiągniemy bez sieci wyspecjalizowanych regionalnych instytucji tanecznych, działających w swoich siedzibach (najlepiej nowo zbudowanych). Instytucje te mają zajmować się wspieraniem różnych form twórczości tanecznej oraz edukacją i promocją tańca. Mam tu na myśli centra tańca i centra choreograficzne – sprawne, wyspecjalizowane instytucje otwarte na realizację projektów przez artystów profesjonalnych oraz zapewniające wartościowy i atrakcyjny program dla miłośników tańca (tancerzy amatorów i widzów).

Biorąc pod uwagę wnioski z raportów, odpowiedzi na rozesłane przeze mnie ankiety oraz rozmowy i obserwacje własne, uważam, że w pierwszej kolejności centra te powinny powstać w miastach, gdzie szczególnie duża jest dysproporcja między liczebnością, aktywnością i poziomem artystycznym profesjonalnych środowisk tańca, a dostępną dla tańca infrastrukturą. Proponuję – co pozostaje oczywiście do dyskusji – w pierwszej kolejności powołanie i zapewnienie siedzib centrów tańca w Krakowie, Gdańsku, Łodzi i Warszawie. Jednocześnie uważam, że trzeba wesprzeć inicjatywy utworzenia centrów choreograficznych w Bytomiu i Poznaniu, a być może także – w Kielcach. Wspomniane centra (a także np. Stary Browar Nowy Taniec/Art Stations Foundation) wraz z kilkoma wspierającymi taniec interdyscyplinarnymi instytucjami kulturalnymi (np. Centrum Kultury w Lublinie czy IMPART-em we Wrocławiu) stanowiłyby załączek i podstawę systemu wspierania i upowszechniania twórczości i edukacji tanecznej (w tym – tworzenia i upowszechniania profesjonalnych spektakli tańca).

Rekomenduję Instytutowi Muzyki i Tańca zainicjowanie i przygotowanie prac grupy roboczej złożonej z przedstawicieli i ekspertów MKiDN, samorządów lokalnych, Otwartego Forum Środowisk Sztuki Tańca oraz przedstawicieli lokalnych środowisk tańca. Zadaniem tej grupy byłoby wypracowanie kompleksowych rozwiązań programowych, organizacyjnych, prawnych i finansowych, służących stworzeniu wyżej wymienionych instytucji i zapewnieniu im bazy lokalowej (np. poprzez wprowadzenie tych obiektów na listę zadań wspieranych przez europejskie fundusze strukturalne w latach 2014–2020).

W przypadku Warszawy (gdzie mamy największe w Polsce środowisko osób profesjonalnie zajmujących się tańcem) uważam, że konieczne jest zbudowanie budynku – siedziby Warszawskiego Centrum Tańca, a być może także Instytutu Tańca. Aby pobudzić państwa wyobraźnię i aktywność, przygotowałem wizualizację projektu takiego obiektu, mieszczącego salę widowiskową, sale prób, mediatekę, czytelnię, salę kinowo-konferencyjną, księgarnię, kawiarnię, biura i zaplecze techniczne. Lekka, otwarta architektura budynku o przeszklonych ścianach pozwalających na przenikanie światła i wzroku spacerowiczów zachęcałaby do wstąpienia do środka. Rozsuwane ściany pozwoliłyby na poszerzenie aktywności z sal prób i kawiarni o tarasy przystosowane do działań w przestrzeni otwartej. Taniec w Warszawie powinien w końcu doczekać się swojego adresu. Swojej ambasady. Warszawie potrzebna jest instytucja zapewniająca regularną ofertę kulturalną w sferze tańca dla profesjonalistów, amatorów i laików, a także obiekt wzbogacający miejski krajobraz o przyjazną ludziom, atrakcyjną przestrzeń spędzania wolnego czasu.

Obecnie w Polsce realizowanych jest kilka projektów modernizacyjnych, jak na przykład programy budowy autostrad, stadionów i boisk piłkarskich czy modernizacji domów kultury. Pora na program budowy centrów tańca i centrów choreograficznych.



Infrastruktura tańca w regionach

Paweł Płoski

uwagi wstępne

Przed kilku laty raportowi dotyczącemu polityki festiwalowej w krajach europejskich profesor Dorota Ilczuk nadała wymowny tytuł: *Festival jungle, policy desert?*. Podobnie można określić polską sytuację w sferze tańca – pustynia polityki, coraz bujniejsza dżungla taneczna. Słowo „dżungla” odnosi się także do rozwoju twórczości tanecznej. Wydaje się również adekwatne, jeśli przyjrzeć się sposobom funkcjonowania zespołów tańca w naszym kraju.

W dużych aglomeracjach – to jest w Gdańsku, Krakowie, Łodzi, Poznaniu, Warszawie, Wrocławiu – przyzwoite warunki pracy posiadają zespoły taneczne funkcjonujące w instytucjach (w operach i teatrach muzycznych). W każdym z badanych miast grupy niezależne mają kłopoty ze znalezieniem przestrzeni prób i prezentacji – brakuje wyposażonych sal odpowiedniej wielkości, często utrudnienie stanowi także drogi wynajem. Zespoły i samodzielni artyści są „bezdomni” i nie jest to tylko metafora.

Do niedawna żaden polski publiczny zespół działający jako instytucja kultury nie dysponował na wyłączność salą do prób i prezentacji swoich produkcji. Sytuacja zmieniła się, odkąd nowoczesnym obiektem – Europejskim Centrum Promocji Kultury Regionalnej i Narodowej „Matecznik-Mazowsze” w Karolinie pod Warszawą – dysponuje Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze”. Żaden inny zawodowy teatr tańca czy zespół nie dysponuje swobodnie sceną do prezentacji swoich przedstawień.

Oczywiście, przytaczając powyższy przykład, nie można nie wspomnieć o projekcie Stary Browar Nowy Taniec w Poznaniu i przestrzeni Studia Słodownia +3 – jedynym całorocznym miejscu prezentacji tańca w Polsce; centrum tańca

stworzonym przez prywatną fundatorkę, Grażynę Kulczyk, w 2004 roku. W polskiej praktyce instytucjonalnej jest to inicjatywa wyjątkowa, która nie zainspirowała jednak ani władz Poznania, ani innych dużych miast do podjęcia działań na rzecz tańca.

sytuacja miast

Komentarz powstał na podstawie raportów regionalnych dotyczących największych środowisk tanecznych z aglomeracji śląskiej, Białegostoku, Kielc, Krakowa, Lublina, Łodzi, Torunia, Trójmiasta, Wrocławia, Warszawy. Chciałbym skrótkowo wypunktować zagadnienia infrastrukturalne dotyczące poszczególnych ośrodków, które po lekturze raportów wydają się najbardziej wyraziste lub istotne.

Kielce. Samorządowa instytucja kultury Kielecki Teatr Tańca – jedyny profesjonalny zespół w mieście – cieszy się troskliwą opieką organizatora, Urzędu Miasta. W niedługim czasie zyska przestrzeń Kieleckiego Centrum Kultury (opuszczone przez Filharmonię) oraz oddzielny budynek na potrzeby szkoły tańca (z trzema salami warsztatowymi). Są więc spore szanse na dalszy rozwój i powołanie Centrum Choreograficznego.

Agglomeracja śląska. Działa tu kilka instytucji kultury związanych z tańcem – zespoły taneczne w teatrach w Bytomiu, Chorzowie i Gliwicach, zespół „Śląsk” oraz niezwykle dynamiczny Śląski Teatr Tańca. ŚTT ma na razie największe szanse na stworzenie Centrum Choreograficznego, ponieważ renowacja siedziby Centrum w budynkach poprzemysłowych ma zostać uwzględniona w planach rozwojowych województwa śląskiego. Zespoły instytucjonalne na Śląsku mają dobre warunki pracy (szczególnie – prób).

Lublin. Ciekawie rozwiązano problem organizacji niezależnych zespołów tanecznych – Centrum Kultury zatrudnia etatowo liderów dwóch zespołów i udostępnia przestrzeń do prób i prezentacji oraz niezbędne zaplecze techniczne. W 2013 roku w Centrum Kultury ma zostać oddana nowa sala prób Lubelskiego Teatru Tańca i na potrzeby rezydencji artystycznych. W najbliższych latach przybędą w mieście dwie instytucje kultury realizujące program impresaryjny: Teatr Stary i Centrum Spotkania Kultur. W Lublinie także uczelnie współpracują z grupami, udostępniając im swoją przestrzeń – na przykład Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej.

Trójmiasto. Bardzo dynamiczne, różnorodne środowisko. Opera Bałtycka wyodrębniła w swej strukturze Bałtycki Teatr Tańca, który ma możliwość prób i prezentacji przedstawień. Miejska instytucja kultury Centrum Kultury „Żak” opracowała swój wewnętrzny system wspierania tańca (czasowe rezydencje

i konkurs dla młodych choreografów). Nadbałtyckie Centrum Kultury remon-
tuje Centrum Świętego Jana – gdzie będzie prezentowany także taniec. Nato-
miast niewystarczająca jest współpraca poszczególnych zespołów z domami
kultury i instytucjami kultury – jeśli uwzględnić sporą liczbę zespołów i sporą
liczbę publicznych instytucji. Stale współpracują z nimi: Dada von Bzdülów
i Teatr Wybrzeże, Teatr Amareya i Klub Winda, Sopocki Teatr Tańca i Scena
Off de Bicz. Warto podkreślić, że Teatr Cynada samodzielnie stworzył miejsce
prób dla siebie i innych zespołów. Tancerze, aby mieć zapewnione stałe miejsce
na próby, współpracują także z prywatnymi podmiotami. Po przebudowie
Łazienek Północnych w Sopocie ma tam powstać prywatne Multidyscyplinarne
Centrum Kulturalno-Artystyczne otwarte na taniec.

Poznań. Różnorodne środowisko taneczne – zespoły Teatru Wielkiego i Mu-
zycznego pracują i występują w swoich siedzibach. Polski Teatr Tańca wciąż
korzysta z użyczanej Sali (obecnie: Aula Artis Wyższej Szkoły Nauk Humani-
stycznych i Dziennikarstwa). Niezależna organizacja Art Stations Foundation
stworzyła miejsce całorocznej prezentacji tańca w Starym Browarze, które
w ciągu kilku lat stało się jedną z najważniejszych instytucji tanecznych w Polsce.
Trwa remont Centrum Kultury Zamek, w którym powstaną przestrzenie dla pre-
zentacji niezależnych grup. Z inicjatywy PTT powołano Stowarzyszenie Cen-
trum Choreograficzne (reprezentujące część środowisk tanecznych Poznania)
oraz opracowano plan stworzenia Centrum Nova Gazownia.

Kraków. Różnorodne środowisko – Balet Opery Krakowskiej dysponuje naj-
bardziej komfortowymi warunkami pracy. Istnieje kilka instytucji otwartych
na taniec, na przykład Nowohuckie Centrum Kultury, gdzie rezyduje Krakowski
Teatr Tańca, czy Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki, gdzie działa Teatr
Tańca DF. Samodzielną instytucją miejską jest Balet Dworski „Cracovia Danza”,
pozbawiony jednak własnej sali prezentacji. Prywatne osoby stworzyły miejsce
prób i nieformalnych prezentacji Hurtownia Tańca. W Krakowie wciąż jednak
jest wielu „bezdomnych” twórców tańca współczesnego. Opera Krakowska
zaprasza na gościnne występy Polski Balet Narodowy czy balet z Teatru Wiel-
kiego w Poznaniu – nie otwiera swych przestrzeni dla artystów krakowskich.

Łódź. Dobre warunki pracy mają zespoły Teatru Wielkiego i Teatru Muzycz-
nego. W sferze teatrów komercyjnych można odnotować działalność Teatru V6
w Łodzi, dysponującego stałą siedzibą. Dwa lata temu Teatr Nowy był miejscem
udanej rezydencji Teatru Dada von Bzdülów. Środowiskowe Stowarzyszenie
Movin’Łódź wystąpiło do władz miasta o utworzenie Centrum Tańca – rozmowy
trwają od roku 2010.

Wrocław. Dobre warunki mają zespoły Opery i Teatru Muzycznego. Prezentacje
niezależnych przedstawień odbywają się w Centrum Sztuki Impart. Na co dzień
jednak tancerze niezależni mają utrudniony dostęp do miejsc prób i prezentacji.

Warszawa. W ramach Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w 2010 wyodrębniono Polski Balet Narodowy. To zespół, który ma dobre warunki prób i prezentacji. W stolicy brakuje jednak miejsca stałej prezentacji przedstawień tanecznych (tak jak w ogóle brakuje stałej, ambitnej sceny impresaryjnej wzorowanej na Teatrze Małym). Grupy niezależne mają niestabilne warunki pracy.

Białystok. Bardzo dynamiczne środowisko – choć pozbawione profesjonalnych zespołów. Taniec prezentowany jest na ogół w domach kultury i Teatrze Dramatycznym im. Aleksandra Węgierki. Wobec inercji władz miejskich w kwestii udostępnienia przestrzeni dla produkcji niezależnych, Studio Działań Kreatywnych DanceOFFnia przystosowało własną salę prób na potrzeby prezentacji przedstawień. Obecnie trwa budowa gmachu Opery i Filharmonii Podlaskiej im. Szymanowskiego – Europejskiego Centrum Sztuki, co budzi nadzieję na stworzenie miejsca dla działań środowiska tanecznego.

wnioski i perspektywy

Zachowanie władz wobec problemów środowisk tanecznych charakteryzuje jedno słowo: inercja. Środowiska taneczne dużych ośrodków – Łodzi, Poznania, Warszawy – podjęły rozmowy o stworzeniu centrów choreograficznych, wspierających taniec w regionie. Jednak ich postulaty nie stają się priorytetami polityki kulturalnej władz samorządowych. Postępowanie władz miast takich jak Białystok, Kraków, Poznań i Warszawa to wyraziste przykłady braku polityki wsparcia dla tańca, szczególnie gdy chodzi o przestrzenie dla niezależnych grup tanecznych – to jakby próba pomijania kwestii dla władz problematycznej. Przykład Białegostoku jest boleśnie dobitny: od kilkunastu lat o taką przestrzeń starają się kolejne niezależne grupy teatralne – bezskutecznie. Przypadek Gdańska, Krakowa i Poznania – miast z aktywnym środowiskiem tanecznym – rodzi pytania, jak to możliwe, że władze tych dużych miast zwlekają z ustaleniem precyzyjnego programu wspierania tańca. Miasto Poznań czuje się chyba zwolnione z obowiązku wspierania tańca, skoro działa wojewódzki Polski Teatr Tańca oraz prywatny Stary Browar Nowy Taniec. Przykład stołecznej Warszawy – choćby w kontekście niedawnych intensywnych i drogich starań o tytuł Europejskiej Stolicy Kultury – jest po prostu zadziwiający. W tym przypadku trudno znaleźć racjonalne wytłumaczenie.

Tylko w dwóch przypadkach – Bytomia i Kielc – można mówić o aktywnej i przemyślanej polityce infrastrukturalnej władz wobec tańca. Metropolie mogłyby brać przykład z podobnych mniejszych miast.

Dla samodzielnych samorządowych, instytucjonalnych teatrów tańca wciąż niekorzystny jest fakt, że wynajmując sale prezentacji, w większości mają ograniczony do nich dostęp i otrzymują możliwość występów tylko kilka razy w miesiącu.

Natomiast artyści i zespoły niezależne mogą liczyć na przyjazny stosunek jedynie wybranych instytucji kultury w swoich miastach – żadne miasto nie otwiera w sposób programowy swoich instytucji kultury na prezentację tańca. Podobnie rzecz ma się z miejscami prób. Pozostaje negocjowanie – na indywidualnych zasadach – współpracy z domami kultury, prywatnymi szkołami tańca, klubami fitness czy szkołami jogi (użyczenie, barter, wynajem). Świetnym rozwiązaniem są rezydencje zespołów niezależnych przy teatrach – wydaje się, że taki sposób należałoby wypromować.

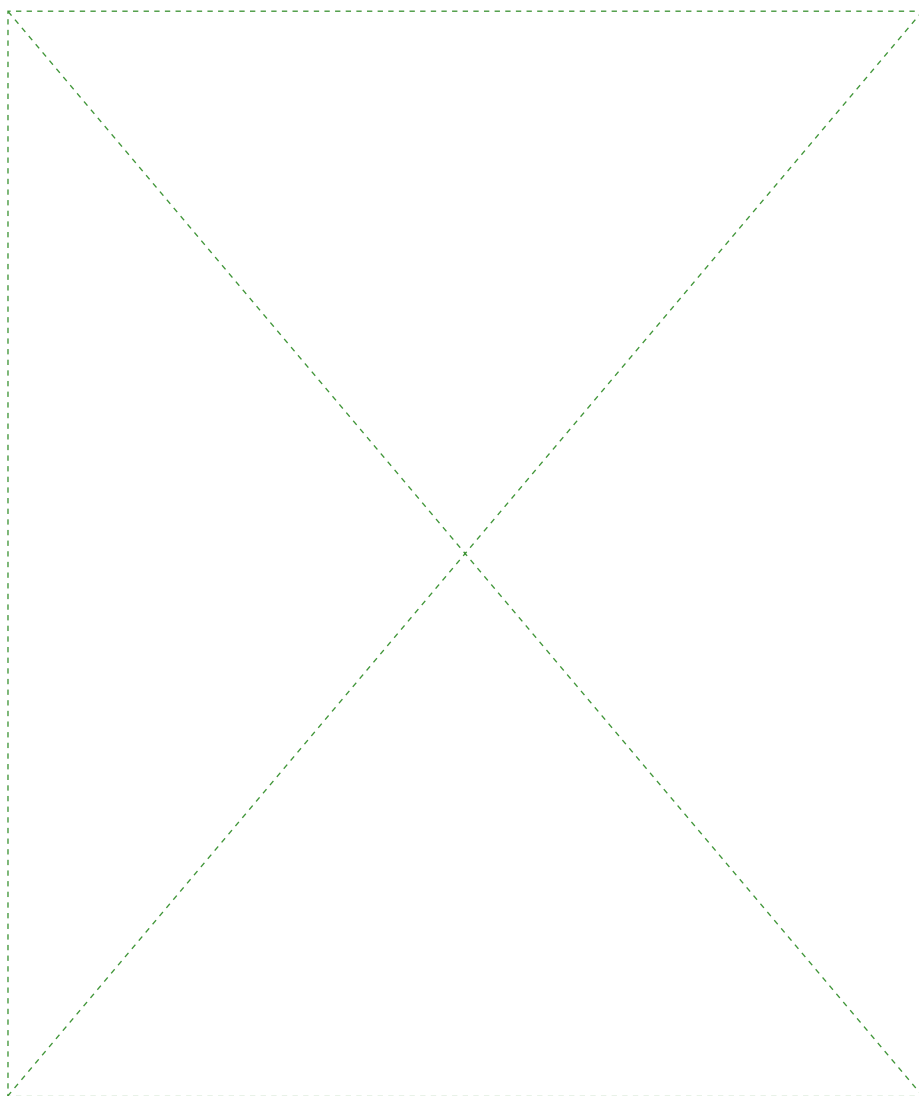
Paradoksalnie, to właśnie niezależne organizacje stworzyły miejsca całorocznej prezentacji tańca (Poznań) czy prób (Gdańsk, Kraków). Nadzieje niezależnych zespołów tanecznych budzą trwające inwestycje lub remonty obiektów publicznych w Białymstoku, Gdańsku, Lublinie, Poznaniu i Sopocie.

Dostępność miejsc dla tancerzy w największych miastach – objętych raportem – jest wysoce niezadowalająca. A przecież nie wspominamy w ogóle o stolicach innych województw (Rzeszów, Olsztyn, Szczecin, Toruń, Bydgoszcz, Gorzów Wielkopolski).

Autorzy raportów zgłaszali potrzebę stworzenia bazy instytucji lokalnych, przede wszystkim domów kultury, które tworzą swój program w oparciu o propozycje impresaryjne – wydają się więc naturalnym zapleczem do prezentacji tańca. Poważnym problemem jest jednak kształt i poziom wyposażenia sal widowiskowych w lokalnych domach kultury. Od wielu lat żadne instancje (od MKiDN zaczynając) nie potrafią doprowadzić do skodyfikowania podstawowych zasad, którymi powinien kierować się zleceńbiorca budujący czy remontujący salę widowiskową. W konsekwencji braku jakichkolwiek ramowych zasad mamy do czynienia z prawdziwą niepowtarzalnością większości obiektów – zdecydowanie lepiej nie powtarzać zastosowanych tam rozwiązań. Jean-Marc Granet Bouffartique, wicedyrektor Centre National de la Danse, podczas konferencji „Change/Exchange” (Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego Ciała/Umysł 2008 w Warszawie) zwracał uwagę, że w efekcie rozwoju programów wspierania twórczości tanecznej przez państwo doszło we Francji do nadmiernej „podaży” przedstawień wobec popytu miejsc prezentacji. Ironicznie rzecz ujmując, w Polsce mamy do czynienia z podobną sytuacją – w efekcie niedorozwoju – samodzielnie rozwija się twórczość taneczna, nie nadąża za nią wrażliwość władz i instytucji.

Dekadę temu Gustaw Holoubek podczas dyskusji o polityce kulturalnej państwa przytoczył dykteryjkę. Do tramwaju wsiadła starsza kobieta obciążona siatkami i torbami. Jednak wszystkie miejsca były zajęte, a nikt nie miał zamiaru się podnieść. Kobieta stanęła więc przy oknie, narzekając: „Żadnej kultury, nikt nie wstanie, nie ustąpi miejsca kobiecie, żadnej kultury...”. W tym momencie głowę podniósł siedzący niedaleko młódzian i rzucił: „Proszę pani! Kultura jest, tylko miejsc brak”.

Mówiąc krótko – taniec jest, miejsc brak.



Stan i dostępność infrastruktury tańca w Polsce.

Informacja skrócona dotycząca raportu.

Małgorzata Nowak

Badanie stanu i dostępności infrastruktury dla tańca zostało zainicjowane przez Instytut Muzyki i Tańca w związku ze zbliżającym się I Kongresem Tańca. Analizy wyników badania i opracowania raportu podjęła się Fundacja Pro Cultura. Badanie tego typu zostało w Polsce wykonane po raz pierwszy.

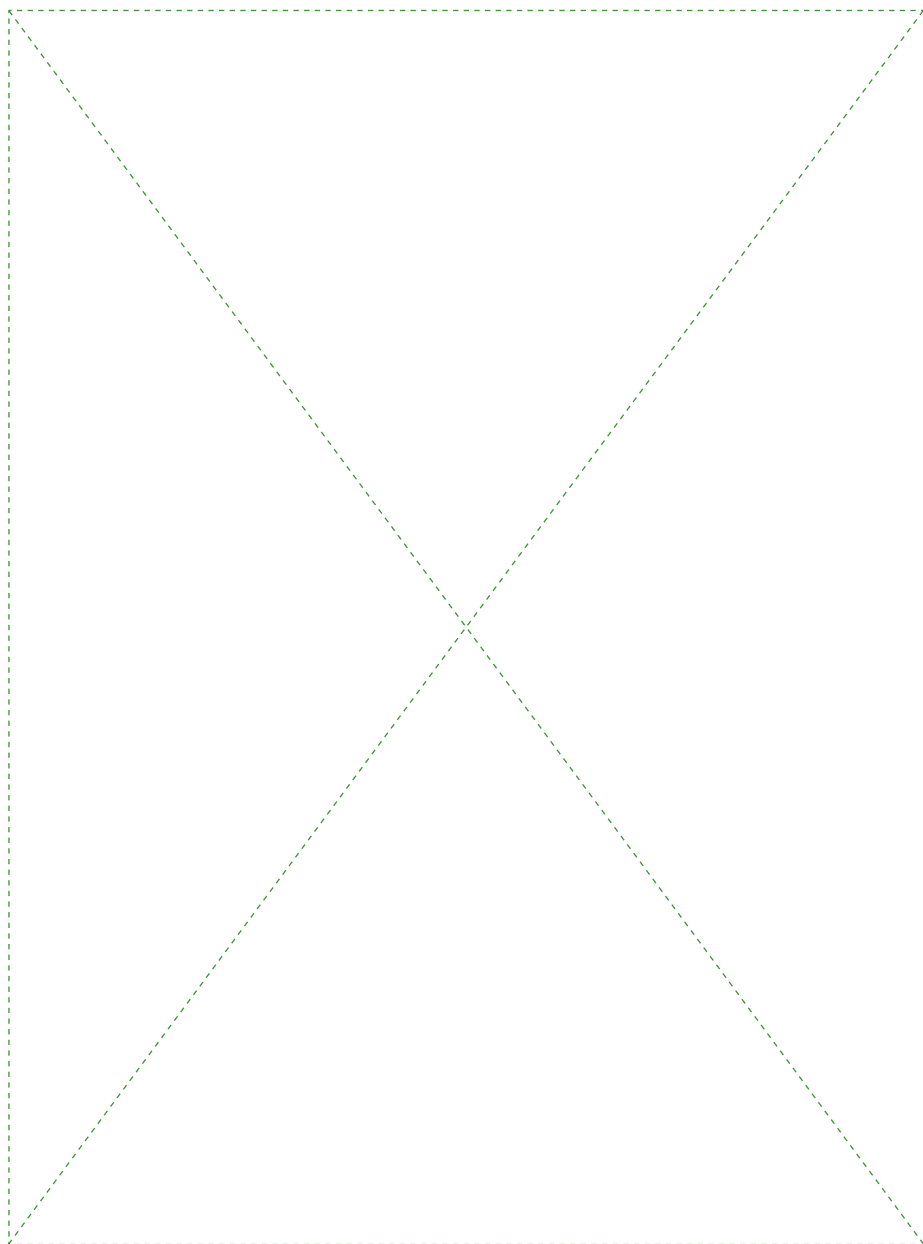
Raport prezentuje analizę odpowiedzi na ankiety skonstruowane i rozesłane do respondentów badania przez Janusza Marka, kuratora programu sztuk widowiskowych w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie. Próba badawcza została dobrana metodą celowo-losową, co oznacza dobór subiektywny w taki sposób, aby uzyskać najbardziej użyteczne i reprezentatywne wyniki z elementem losowym (brak wpływu na to, kto odpowie na ankietę). Ankiety zostały rozesłane drogą elektroniczną do 241 podmiotów, w tym 144 artystów i zespołów tanecznych oraz 97 instytucji wspierających sztukę tańca. Wśród artystów ankietę otrzymały 3 zespoły tańca dawnego, 103 artystów i zespołów tańca współczesnego, 9 zespołów baletów funkcjonujących przy teatrach operowych, 7 zespołów tanecznych w teatrach muzycznych oraz 22 zespoły tańca ludowego. Głównym kryterium doboru próby był profesjonalizm, rozumiany w tym przypadku jako praktykowanie sztuki tańca w sposób zawodowy, a nie amatorski, w stałym wymiarze czasowym. Celowo pominięte zostały osoby i grupy uprawiające taniec towarzyski oraz inne formy tańca uprawiane sportowo lub

komercyjnie, a nie w celach artystycznych. Należy podkreślić, że grupa, która otrzymała ankiety, to szacunkowo ok. 90% wszystkich artystów zawodowych i zespołów tanecznych działających w Polsce. W grupie instytucji ankietę otrzymało: 20 teatrów muzycznych, 25 teatrów dramatycznych, 45 domów i centrów kultury oraz 7 studiów tańca. W tym przypadku kryterium wyboru były informacje o prowadzonej działalności związanej z udostępnianiem sal dla prób i występów. Z uwagi na pionierski charakter badania, ograniczenia wynikające z doboru próby oraz ostatecznej liczby otrzymanych odpowiedzi, należy przyjąć, że wyniki zawarte w raporcie nie są reprezentatywne dla stanu i dostępności całej infrastruktury. Dadzą się jednak zauważyć pewne prawidłowości.

Badanie uwypukliło istotną polaryzację sytuacji pod względem dostępu do infrastruktury zespołów związanych z instytucjami i artystów niezależnych. Stałe zespoły taneczne teatrów muzycznych oraz zespoły tańca ludowego, jako związane z jedną instytucją, mają dużo łatwiejszy dostęp do infrastruktury potrzebnej do prowadzenia działalności. Sytuacja artystów i zespołów niezależnych (w większości uprawiających taniec współczesny) jest zdecydowanie trudniejsza. Ich możliwości dostępu do sal prób i występów uzależnione są od istniejącego zaplecza infrastrukturalnego danej miejscowości oraz warunków finansowych. Muszą oni na własną rękę starać się o miejsce do realizacji projektów tanecznych. Zwykle jest to możliwe jedynie w ramach odpłatnego wynajmowania przestrzeni i uzależnione od budżetu projektu. Konieczne jest więc znalezienie zewnętrznego producenta, by pokryć koszty wynajmu, obsługi technicznej, wynagrodzenia, etc. Bardzo często zdarza się, że pojemność widowni oraz liczba pokazów są niewystarczające, by koszty produkcji i prezentacji zwróciły się ze sprzedaży biletów. Artyści i zespoły niezależne często nie posiadają stałego miejsca, w którym mogliby prowadzić działalność. Zdarza się, że korzystają z sal prób/występów dzięki uprzejmości takich instytucji, jak domy kultury czy prywatne studia tańca. Wówczas jednak konieczne jest dostosowanie się do programu tych instytucji. Ponadto w mniejszych ośrodkach, gdzie zaplecze instytucjonalne jest mniej zdywersyfikowane, artyści tańca nie mają możliwości wyboru odpowiedniej dla siebie infrastruktury – korzystają więc z dostępnych miejsc, choć nie zawsze spełniają one niezbędne wymogi techniczne.

Z odpowiedzi ankietowanych instytucji wynika, że zazwyczaj posiadają one zaplecze infrastrukturalne, które może być wykorzystywane w celu realizacji projektów tanecznych. Instytucje publiczne, posiadające stałe zespoły taneczne, rzadko udostępniają bezpłatnie swoją infrastrukturę do realizacji projektów zewnętrznych. Wśród instytucji wspierających sztukę tańca w Polsce niezwykle istotną rolę pełnią samorządowe domy kultury i centra sztuki, które najczęściej

swoje sale prób i sale widowiskowe udostępniają bezpłatnie lub na preferencyjnych warunkach. Jednak z uwagi na specyfikę tych instytucji, wspieranie sztuki tańca nie jest ich ani jedynym, ani głównym polem działania, co sprawia, że artyści korzystający z ich infrastruktury zmuszeni są do współdzielenia sal z innymi użytkownikami i dostosowania się do programu instytucji wspierającej.



festiwale

Projekty performatywne – od estetyki do polityki

Agata Siwiak

projekt performatywny – estetyczny trendsetter

Tak w Polsce, jak i w Europie, obserwujemy zjawisko festiwalizacji: wydarzenia *quasi*-festiwalowe – różnej maści festiwale, biennale, projekty – powstają jak grzyby po deszczu, stając się idealnym medium w strategii promocyjnej miast i wydarzeniami łączącymi społeczność. Czym powinien być tego typu projekt: obiektywnym przeglądem, konkursem, czy raczej dziełem autorskim? I na czym właściwie polega sam proces jego konstruowania (programowania)? W 1961 r. Henry Flynt napisał artykuł *Concept Art*^{*}, który można potraktować jako manifest konceptualizmu. Tekst ukazał się na kilka lat przed opublikowaniem przez Sol LeWitta na łamach prestiżowego amerykańskiego magazynu „Artforum” (czerwiec 1967) artykułu *Paragraphs of Conceptual Art*, który ostatecznie usankcjonował sztukę konceptualną jako nowy kierunek artystyczny – tendencję, w której „idea staje się maszyną do produkcji sztuki”^{**} (Sol LeWitt) i w której nastąpiło „przejście od «wyglądu» do «koncepcji»”^{***} (Joseph Kosuth). Tekst Flynta, choć pomijany przez wielu wybitnych teoretyków i praktyków sztuki konceptualnej (w tym Josepha Kosutha), stanowi według Grzegorza Działskiego^{****} pierwszą analizę sztuki pojęciowej (*concept art*). W sztuce

^{*} Henry Flynt, *Concept Art*, w: *Aesthetics contemporary*, red. R. Kostelanetz, Nowy Jork 1978.

^{**} Cyt. za: Joseph Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. Urszula Niklas, w: *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny*, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 239–258.

^{***} Ibidem, s. 247.

^{****} Grzegorz Działski, *Konceptualna teoria i praktyka* (część I), „Dyskurs” 2006, nr 4, s. 178–192.

pojęciowej materiałem są pojęcia, a zatem język i jego struktura. *Language-based art* osadzona jest w tradycji estetycznej, która łączy muzykę z matematyką, wskazując na strukturalny wymiar utworu muzycznego. *Concept art* eksponuje przede wszystkim strukturę dzieła – jej wewnętrzne powiązania i relacje z otoczeniem. Struktura sama w sobie jest jakością estetyczną i artystyczną, i to na niej skupiona ma być uwaga odbiorcy. Proces percepcyjny przekierowany zostaje z poziomu zmysłowego na intelektualny.

Teorię Henry'ego Flynta rozpatrywać można w analogii do autorskich projektów performatywnych – rozbudowanych struktur, na które składają się wybrane przez kuratora wydarzenia. Kurator sztuk performatywnych konfrontuje ze sobą spektakle, performanse, akcje, a dla prezentowanych wydarzeń często określa kontekst teoretyczny w postaci wykładów czy publikacji. Proponowane przez kuratora dzieła i eksperymenty stają się częścią planu. Elementami konstrukcji, na którą składają się zarówno gotowe spektakle, jak i zainicjowane przez niego produkcje i koprodukcje. Z perspektywy konceptualizmu projekt artystyczny sam w sobie jest dziełem sztuki, a programowanie jest procesem twórczym.

programowanie – zadania i wyzwania

tworzenie nowych perspektyw estetycznych

Kurator projektu bierze na siebie odpowiedzialność za program wydarzenia, za jego koncepcję i wymiar estetyczny. Podobnie jak artysta konceptualny może podważać przyjęte konwencje estetyczne i wprowadzać nowe, może kwestionować naturę sztuki i znosić różnice między tym, co „artystyczne” i „nie-artystyczne”. Może poszerzać granice klasycznej estetyki, łącząc ją z polityką, historią i pamięcią, życiem codziennym i popkulturą. Eksperymentując z kryteriami obowiązującymi w sztuce, kurator nieustannie polemizuje z aksjologicznym *status quo*. Sztuka programowania projektu performatywnego jest zatem aktywnością merytoryczną, badającą wzajemne relacje estetycznych, kulturowych i naukowych oddziaływań w ramach projektu.

umiejętność selekcji

Ważna jest gotowość do rezygnacji z pewnych tematów, aby wydobyć i wyostrzyć inne. Tę umiejętność sugestywnie obrazuje metafora opowieści Zygmunta Baumana: „Opowieści są jak punktowe reflektory: oświetlają tylko wybrane miejsca sceny, resztę pozostawiając w ciemnościach. Gdyby miały oświetlić równomiernie całą scenę, nie byłoby z nich pożytku. Ich zadanie polega w końcu na tym, aby przystosować scenę do wizualnych i intelektualnych potrzeb widza, z nierozgarniętej i niepojętej chaotycznej mozaiki plam i kształtów stworzyć obraz, który można ogarnąć, zrozumieć i zachować w pamięci. [...] Zadaniem

opowieści jest selekcja, a do ich istoty należy włączanie przez wykluczanie i oświeclanie przez rzucanie cienia”.*

gotowość do podjęcia ryzyka

Zainicjowane przez kuratora produkcje bywają bolesnymi rozczarowaniami, a twórcy, w których inwestuje, nie zawsze odnoszą sukcesy. Mimo to kurator, podobnie jak artysta, powinien podejmować ryzyko i brać pod uwagę wpisaną w owe ryzyko możliwość klęski. Sukcesem artystycznym może być rzucenie nowego światła na dany fenomen kulturowy, nawet jeśli samo dzieło jest niekompletne – może być nim praca nieatrakcyjna w potocznym rozumieniu (niewpisująca się w klasyczną estetykę), która jednak dodaje coś nowego do naszego rozumienia sztuki teatru. Podejmowanie ryzyka to ciągłe eksperymentowanie z kryteriami obowiązującymi w sztuce.

świadomość kontekstu

Praktyka kuratorska osadzona jest zawsze w konkretnym kontekście: kulturowym, geograficznym, instytucjonalnym. Zadaniem kuratora może być wpisanie projektu w kontekst lokalny – na przykład podjęcie dialogu z tradycją i pamięcią miasta, zwrócenie uwagi na jego historyczny i architektoniczny potencjał. Kurator może też świadomie wykorzystywać kontekst przestrzenny w mikroskali, podejmując grę z profilem i tradycją instytucji, w której działa.

wrażliwość na zjawiska społeczne i gotowość do ich osobistej interpretacji

Kurator powinien być wrażliwym obserwatorem rzeczywistości społecznej – wychwytywać z niej pulsujące, aktualne tematy i tworzyć z nich osobistą wypowiedź (czy będzie nią festiwal, sezon teatralny, czy cykl edukacyjny). Kurator dba o rozwój akcji, rytm i napięcie opowiadanej historii, szuka ciekawych doświadczeń i relacji dla swoich bohaterów, pozostając z nimi w bliskim, emocjonalnym kontakcie. Daleko mu do obiektywizmu; jego przekaz jest osobisty – bywa wyznaniem miłości lub demonstracją niechęci czy lęku – niepokorny, intuicyjny, często nieprzewidywalny. Zgodnie z postulowanym przez krytyka sztuki Michaela Brensona hasłem „declare yourself”** („określ się”) wyraźnie zakreśla przestrzeń, w której działa, manifestuje swój gust i światopogląd. Analizując pracę kuratora, warto przyrzeć się temu, co tworzy w szerszej i długofalowej perspektywie – zyskujemy wtedy szansę uchwycenia jego osobowości i ewolucji poglądów, a tym samym możemy traktować go podmiotowo, jako twórcę.

* Zygmunt Bauman, *Życie na przemiał*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 32.

** Michael Brenson, *The Curator's Moment*, „Art Journal” 1998, Vol. 57, No. 4, s. 16–27.

świadoma relacja z odbiorcami działań kuratora: publicznością i widzami

Praktyka kuratorska nie istnieje bez wrażliwych odbiorców i obserwatorów – publiczności i mediów świadomych, że w każdy eksperyment wpisana jest potencjalna klęska i że na tę klęskę należy sobie pozwolić, bo tylko w ten sposób można odkryć coś istotnego. Kurator powinien orientować się w prawach rynku i wiedzieć, jak poruszać się w jego granicach, by dotrzeć do najlepszej dla danego projektu publiczności: otwartej i gotowej na podjęcie wyzwania, jakie stawia dany obszar tematyczny/artystyczny/estetyczny. Publiczności, która „staje się ciekawym rozmówcą: z jednej strony niezwykle wymagającym od artysty, powodującym, że artysta musi uaktywnić się na polu dyskusowania o swojej własnej sztuce, z drugiej strony – dającym artyście poczucie bezpieczeństwa”^{*} (Joanna Leśniewska). I nawet jeśli konkretne działania w ramach tej strategii podejmą później inni oddelegowani do tych zadań pracownicy, to kurator powinien określić, jaka publiczność byłaby najbardziej twórcza dla danego projektu. Skuteczna strategia marketingowa i komunikacyjna zwiększa też szansę na odpowiedni rezonans medialny, a w tym obszarze jest jeszcze dużo do zrobienia: recenzenci sztuk performatywnych niechętnie dokonują krytycznej analizy powiązań wewnątrz projektu, koncentrując się jedynie na opisywaniu jego poszczególnych składowych.

projekty a polityka kulturalna

Projekty performatywne przeżywają swój renesans; także patrząc na mapę wydarzeń tanecznych, obserwujemy, jak rozwijają się rozmaite festiwalowe przedsięwzięcia poświęcone tej dziedzinie sztuki. Pytanie jednak, na ile za tym estetycznym fenomenem nadąża polska polityka kulturalna. Gareth Morgan w *Obrazach organizacji*^{**} proponuje stworzenie biologicznej (mózg, serce, zwierzę) lub mechanicznej (maszyna, zegar) metafory dla lepszego zrozumienia potrzeb instytucji. Myśląc o instytucji/organizacji produkującej projekty performatywne – w której machina organizacyjna jest tkanką równie ważną, co emocje i zmysłowa vibracja – najwłaściwszy wydaje się byt, który z natury rzeczy jest oksymoronem: maszyna czująca. Android domagający się myślących, ale także wrażliwych, kierujących się wyczuciem partnerów, wśród których najistotniejszymi są twórcy teatru, widzowie i państwo. W Polsce przemiany estetyczne i kulturowe wyprzedzają refleksje organizacyjne, ekonomiczne i legislacyjne (organizację projektów determinują m.in.: ustawa o finansach publicznych, ustawa o prowadzeniu i organizowaniu działalności artystycznej oraz prawo pracy) – dowód na to stanowią choćby zbyt późne powołanie Instytutu Muzyki i Tańca oraz zaniedbanie trzeciego sektora.

^{*} Rozmowa z Joanną Leśniewską (załącznik do pracy).

^{**} Gareth Morgan, *Obrazy organizacji*, PWN, przeł. Zofia Wiankowska-Ładyka, Warszawa 2005.

95% dotacji z budżetu państwa (MKiDN) oraz jednostek samorządu terytorialnego przekazywanych jest w postaci dotacji dla instytucji kultury. Brak równowagi między dotacją dla instytucji i finansowaniem grantowym jest rażący – w Polsce organizacje trzeciego sektora, dla których jest to jedyne źródło finansowania poza własną działalnością zarobkową, traktowane są jak obywatele (kultury) drugiej kategorii. Archaiczny model dystrybucji środków na kulturę – skoncentrowany w instytucjach państwowych i jednostkach samorządu terytorialnego (JST), niemal całkowicie pomijający ruchy oddolne – przeczy idei demokratyzacji kultury i społeczeństwa obywatelskiego. Projekty, choć silnie wpisane w artystyczny krajobraz naszego kraju, nie pociągnęły za sobą koniecznych zmian w polityce kulturalnej, takich jak:

- Stworzenie komplementarnego systemu dofinansowywania projektów artystycznych (taki model świetnie funkcjonuje w Belgii i Holandii), na który składają się granty roczne i wieloletnie na projekt i na utrzymanie infrastruktury organizacji – wynajem przestrzeni biurowej teatralnej/wystawienniczej. Tymczasem poza konkursami na jednorazową realizację zadań w zakresie upowszechniania kultury praktycznie brakuje jakichkolwiek rozwiązań. Ta formuła wsparcia nie dość, że nie gwarantuje projektowi ciągłości i cykliczności, to stanowi zaledwie niewielki wkład finansowy do całości budżetu projektu.
- Wprowadzenie nowych modeli instytucjonalnych, zasadzających się na partnerstwie publiczno-prywatnym – na przykład centra sztuki i domy kultury mogłyby być bazą infrastrukturalną dla projektów organizowanych przez fundacje i stowarzyszenia.
- Długofalowe planowanie budżetu – projekty międzynarodowe i o zasięgu ponadlokalnym powinny uzyskiwać informacje o dofinansowaniu z co najmniej rocznym wyprzedzeniem, taki jest bowiem minimalny cykl organizacyjny międzynarodowego przedsięwzięcia.
- Racjonalne zarządzanie kadrami w instytucjach publicznych: deetatyzacja i zmiany legislacyjne dotyczące systemu świadczeń socjalnych dla nieetatowych pracowników sektora kultury. Zaoszczędzone środki mogłyby być dzięki temu przesunięte na dofinansowanie projektów realizowanych przez instytucje trzeciego sektora.

Systemy kulturowe, podobnie jak ekosystemy, wymagają ciągłości i wielowątkowej, złożonej analizy i perspektywy – trzeba pamiętać, że zmiany estetyczne powinny pociągać za sobą zmiany na poziomie polityki kulturalnej. Kultura jest całością, w której poszczególne podsystemy i elementy muszą koegzystować, żeby utrzymać równowagę. Utrzymanie ekosystemów kulturowych jest wyzwaniem nie tylko dla twórców kultury w Polsce (mówiąc kolokwialnie: sami tego wózka nie uciągniemy), ale także dla polityków.

Festiwal tańca – poszukiwanie i budowanie partnerstwa

Edyta Kozak

zmiany w kulturze, które doprowadziły do powstania festiwali

W ostatnich latach nastąpiło rozpowszechnienie się festiwali. Liczba tego typu imprez nie tylko w Polsce, ale na całym kontynencie rośnie w stałym tempie. Początkowo odgrywały one rolę kompensacyjną, oferując życiu kulturalnemu miasta coś, czego lokalni twórcy i organizatorzy kultury nie mogli zapewnić. Potem miały służyć „zdynamizowaniu” miast. Dzisiaj wiele festiwali spełnia wyraźną funkcję rozwojową i wywiera spory wpływ na dynamikę miejskiej kultury. I o ile trudno ocenić ekonomiczny czy gospodarczy wymiar festiwali, o tyle ewidentne znaczenie mają inne walory – artystyczne, edukacyjne czy społeczne. Dotyczy to szczególnie sytuacji, w której zmienia się tradycyjna forma aktywności – na przykład poprzez wychodzenie poza instytucje i już ukształtowane sfery kultury adaptuje się mniej prestiżowe przestrzenie, wchodzi na tereny nieutożsamiane do tej pory z kulturą, jak hotele, centra handlowe, dworce kolejowe. Obok festiwali branżowych powstają festiwale interdyscyplinarne, gdzie partnerują sobie: sztuka, nauka, sport czy ekologia. Takie mariaże wykorzystywane są jako narzędzie edukacji w celu uczynienia tych dziedzin bardziej atrakcyjnymi dla społeczeństwa. Z powodu natłoku festiwali związanych z kulturą

i ogromnej oferty festiwali komercyjnych (Festiwal Potraw z Miodem, Festiwal Uśmiechu, Zdrowia i Urody, Festiwal Grantów Europejskich) już sama definicja festiwalu została dziś zakwestionowana. Bo czy jest nim minipreza trwająca jeden dzień? Miesiąc? Czy też dopiero taka trwająca rok – tak jak Europejska Stolica Kultury? Jaką formę powinien przyjąć festiwal? Imprezy masowej, niszowej? Zgromadzenia publicznego? Ulicznej fiesty? Powstały nawet projekty European Festival Research Project (EFRP) i European Festivals Association, prowadzące ciągle badania nad fenomenem festiwalu jako zjawiska.

W swoim wystąpieniu – bazującym na kilkunastoletnim doświadczeniu w organizacji festiwali i wydarzeń tanecznych w Warszawie – zastanawiam się, jakie zagadnienia najlepiej opisują dylematy, przed którymi stają twórcy festiwali w czasach interdyscyplinarności sztuki oraz zacierania granic między jej poszczególnymi dziedzinami.

Skoncentruję się na problemie lokalnym, aby zobrazować sytuację warszawskiej sceny tańca (jej środowiska). Na „symbolicznym” międzynarodowym festiwalu tańca z artystyczną wizją, organizowanym przez instytucję pozarządową, bez stałej siedziby i finansowanym przez władze publiczne, głównie z konkursu miejskiego. Na festiwalu, który nie zmierza do uzyskania stanu równowagi, lecz prowokuje do myślenia; który dąży do tego, żeby to, co wytworzy, nie kończyło się wraz z ostatnim opadnięciem kurtyny, ale rezonowało przez kolejne miesiące czy lata.

Prezentowane poniżej problemy mają na celu przede wszystkim pokazanie barier utrudniających dziś pracę twórczą festiwalom. Stanowią także próbę zarysowania nowych możliwości dla ich rozwoju w Warszawie.

warszawskie festiwale

W Warszawie festiwale tańca organizowane są regularnie od 1993 roku. Rocznie w różnym czasie i różnych miejscach odbywa się 5 międzynarodowych festiwali o budżetach od 20 tys. do 1,5 mln organizowanych przez organizacje pozarządowe. Są to 4 festiwale *stricte* taneczne: Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego „Ciało/Umysł”, Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca Europy Środkowej „Zawirowania”, Międzynarodowy Festiwal Improwizacji Tańca [sic!], Poland Contact Festival „Warsaw Flow”, oraz 3 organizowane przez narodowe instytucje: Festiwal Sztuki Tańca (Teatr Wielki – Opera Narodowa) i dwa interdyscyplinarne festiwale, których taniec stanowi ważną część: Międzynarodowe

Spotkania Sztuki Akcji „Rozdroże” i Temps d’Image (obydwa jako część programu Centrum Sztuki Współczesnej – Zamek Ujazdowski). Oprócz wydarzeń na skalę międzynarodową regularnie odbywają się festiwale i cykle polskie, to jest Festiwal PolemiQi, Warszawski Wieczór Choreograficzny, Warszawska Noc Tańca, a także organizowane przez Teatr Wielki i Polski Balet Narodowy „Kreacje” oraz festiwal interdyscyplinarny: Inwazja Sztuki Niezależnej „Re:wizje”, w ramach których taniec ma swoje autonomiczne miejsce.

Razem daje to 12 regularnych imprez w ciągu roku.

Festiwale tańca powstały i wciąż powstają z ogólnego braku sceny tańca i ogólnej jej potrzeby, bo „w Warszawie nie istnieje żadna instytucja, scena ani budynek w całości lub choć w części służący tworzeniu i prezentacji współczesnego tańca”.*

Wydarzenia te pojawiają się niespodziewanie jako oddolne inicjatywy, jako rodzaj buntu przeciw zastanej i niezminiającej się od lat rzeczywistości. Często wynikają z entuzjazmu jednej konkretnej osoby. To sytuacja w mieście zmusiła do organizacji życia tanecznego poprzez organizację festiwali, które wciąż odgrywają rolę kompensacyjną, oferując życiu kulturalnemu miasta coś, czego instytucje miejskie mu nie zapewniają. W Warszawie organizacja festiwalu nie jest wyborem, lecz koniecznością. Od początku istnienia festiwali to one kształtują scenę tańca w stolicy. Dlatego można tu traktować słowo „festiwal” zamiennie ze słowem taniec, gdyż niemal wszyscy kuratorzy i dyrektorzy festiwali także ten taniec tworzą.

siła

Festiwal to żywy organizm naczyń powiązanych, który, lekko na zewnątrz uśpiony, budzi się gwałtownie wraz z pierwszym spektaklem, otwarciem. Festiwal to instytucja, która posiada bardzo dynamiczne życie wewnętrzne, to układ zinstytucjonalizowanych i pozainstytucjonalnych sieci. Współcześnie o kształcie i rozwoju festiwalu decyduje jego dyrektor artystyczny, kurator, a nie – jak kiedyś – znane nazwiska. Twórcy festiwali uczestniczą w nieustającym procesie społecznej i kulturalnej refleksji oraz komunikacji, bywają też jej moderatorem. Wpływają na trendy i sami je napędzają, pokazując, jakich twórców promować. Program festiwalu, który jednocześnie obrazuje sposób myślenia jego kuratora o tańcu, jest poddawany ciąglej wewnętrznej analizie ogólnych tendencji zmian

* Raport o stanie tańca w Warszawie, 2011; Oprac. Julia Hoczyk, Copyright © Instytut Muzyki i Tańca

w życiu społecznym, które wymuszają niejako zmiany w kulturze/tańcu. Jego twórcy śledzą trendy rozwoju kultury w Polsce i na świecie i wciąż weryfikują swoje miejsce wśród aktywności na scenie kulturalnej miasta. Każdy, kto tworzy festiwal, doskonale zna to ukryte w biurach, na spotkaniach i wyjazdach życie, jakie festiwal prowadzi pomiędzy jego kolejnymi edycjami.

Festiwal/taniec wymaga partnerstwa, a jego widz obudowy – miejsca, domu, w którym poczuje się „u siebie”. Jeśli nie ma naturalnych partnerów, to jego podstawowym zadaniem jest ich wykreować. Musi zadbać w szczególności o to, aby proponować swoją wizję artystyczną. Musi też stale odnawiać współdziałanie z tym partnerami, którzy gotowi są go współtworzyć i wspierać jego rozwój. I mimo że wielość warszawskich festiwali tańca napawa dumą, a różnorodność zaspokaja, jest to wciąż działanie doraźne, które nie wpływa na budowanie silnej, dynamicznej i inspirującej sceny. Po wielu latach istnienia nie doprowadziły one do trwałych zmian w polityce miasta, na przykład poprzez powołanie miejskiej sceny tańca lub przekonanie choć jednego dyrektora teatru do włączenia tej dziedziny sztuki do codziennego repertuaru.

wewnętrzny obraz festiwali

Brak jednego miejsca skupiającego taniec – identyfikującego go z konkretną dziedziną sztuki – rodzi wiele problemów, które hamująco wpływają na rozwój festiwali.

zafałszowany obraz tańca

Festiwal jest zwykle odniesieniem się do czegoś znanego lub uzupełnieniem, wzmocnieniem istniejącego, ukazaniem pewnego tematu w nowym świetle, z innej perspektywy. Jak więc znaleźć kontekst tańca w mieście, w którym nie ma prezentacji systematyzujących wiedzę, przygotowujących do święta, a rozproszony charakter wydarzeń tworzy prawdziwy labirynt?

Festiwal nadaje pewną wyjątkowość prezentacjom spektakli, co powoduje duże oczekiwania widowni i krytyki wobec pokazywanych artystów. Przez to oczekiwanie na „coś szczególnego” sięga się po tak zwane „pewniaki” festiwalowe, a omijają nasze miasto artyści tworzący wartościowe i ważne spektakle, które jednak nie wpisują się w temat czy charakter festiwalu.

cenzura, bo taniec nie jest u siebie

Współorganizatorzy, decydenci miejsc, w których odbywa się festiwal, chcą, jeśli nie kontrolować, to przynajmniej uczestniczyć w wyborze, selekcji. Prezentacji

spektaklu *Jérôme Bel* w choreografii Bela w 2001 r. odmówiły – w obawie przed skandalem – dwie znaczne instytucje narodowe. Od organizatorów wymaga to dużej kreatywności w przekonywaniu partnerów (czasem także wykorzystania ich niewiedzy), że warto pokazać dany spektakl.

hamowanie rozwoju polskiego tańca

Jednym z największych problemów, z którymi borykają się dziś artyści tworzący taniec w Warszawie, jest trudność ze znalezieniem miejsca do pracy. Procedury przetargowe i warunki rynkowe powodują, że wielu twórców nie dysponuje żadnym miejscem. Przygotowują premiery w bardzo niesprzyjających warunkach. Jak więc rodzima scena tańca może się rozwijać, gdy w ramach występów festiwalowym artystom udaje się wejść na gościnne sceny raptem kilka dni przed planowaną premierą.

unikanie ryzyka

Współorganizatorzy czują się odpowiedzialni za spektakle, które pokazują na swoich scenach. Nie ma więc szczególnego przyzwolenia ani czasu na eksperymenty czy większą swobodę twórczą. Sytuacja ta prowadzi do unikania ryzyka i promowania sprawdzonych prac. Bo przecież łatwiej przekonać dyrektora teatru do wspólnego pokazania spektaklu, który był już prezentowany na jakimś festiwalu; najlepiej – zagranicznym, prestiżowym festiwalu teatralnym, jak Festiwal w Awinionie czy Edynburgu. Festiwal jednak nie powinien uczyć, ale „zmylać”, prowokować do myślenia. A rolę kuratorów jest otwieranie nowych przestrzeni.

promocja turystyki festiwalowej

Przy organizacji festiwalu nie nastąpiło jeszcze przesunięcie akcentu – z tradycyjnych działań, które polegają na tak zwanym „kupowaniu” gotowych spektakli, w kierunku kreowania wydarzeń, stymulowania lokalnych artystów, tworzenia nowych propozycji. Takie myślenie na skróty promuje festiwalową turystykę, której celem jest podróż za „znanym”, przez co festiwale stają się tylko nośnikiem/wehikułem spektaklu, a rzadziej jego prawdziwym kreatorem.

brak odpowiedzialności za widza

Kto jest odpowiedzialny za publiczność, która w ciągu roku trafia na festiwale tańca? Czy miejsca, które na krótki czas, raz w roku, dużym wysiłkiem organizatorów goszczą taniec, mają prawo odwrócić się od widza na cały następny rok? Skoro sam taniec jest niedoinwestowany, to czy i jak powinien wydawać pieniądze na reklamę, aby dotrzeć do wciąż wędrującego widza? Jak budować widownię festiwalu, którego celem jest zaangażowanie społeczeństwa i szczególnie

przyciągnięcie młodych ludzi? Przy tak rozbudowanej ofercie kulturalnej Warszawy widz musi mieć łatwość podjęcia decyzji uczestnictwa w wydarzeniu, a miejsce najbardziej je identyfikuje.

ekonomia

Ekonomia jest głównym partnerem festiwalu. Towarzyszy każdemu wyborowi. Dotyczy nie tylko wymiaru finansowego, ale także sfery działania. Z tej perspektywy przenoszenie się festiwali wciąż w nowe miejsca działa na ich niekorzyść. Festiwal, który zmienia swoje miejsca, wciąż przenosi wiedzę, tłumaczy pomysły, tworzy jednorazowe projekty, tymczasowe miejsca pracy, szkoli nowe zespoły, aranżuje przestrzeń, bezowocnie inwestuje i reorganizuje zespół, wynajmuje, wynajmuje, wynajmuje... traci dużą część inwestycji. Bo po 10 latach kreatywnego przekonywania dyrektorów teatrów i permanentnej, ekskluzywnej – bo jednostkowej – edukacji wszystkich napotkanych po drodze, i po finansowej stabilizacji, okazuje się, że odeszło już pokolenie, które zaczynało korzystać z festiwalowych inwestycji, a pojawili się nowi gracze i edukację trzeba rozpocząć od nowa. Dlatego w wyniku przenoszenia i przeprowadzek ta wieloletnia praca jest potencjalnie tracona, a inwestowane wciąż w nowe przestrzenie fundusze i ludzka praca znikają co roku wraz z zerwaniem ostatniego plakatu.

jaka jest rola miasta w organizacji finansowanych przez nie festiwali?

W momencie powstania pierwszych festiwali w Warszawie nie padały jeszcze – a dziś, po 15 latach, wciąż nie padają – pytania ze strony głównego partnera festiwali – miasta: czemu służą istniejące festiwale, jakie są ich cele, oczekiwania, potrzeby, kryteria finansowania; pytania o metodologię monitorowania i ewaluacji tych przedsięwzięć. Nie bierze się pod uwagę zaplecza organizacyjnego, które należałoby wspólnie rozważyć, ani wspólnej strategii, zakazuje się wspólnej promocji, co dodatkowo utrudnia przyciągnięcie uwagi widza.

Warszawskie władze samorządowe coraz bardziej doceniają rolę trzeciego sektora w realizacji zadań związanych z kulturą. Jest to na pewno sytuacja szczególnie w porównaniu z innymi miastami w Polsce. Nadal jednak organizacje pozarządowe realizują działania marginesu kultury, ułamek tego, co należy do zakresu państwa. Martwe ustawy, restrykcyjne przepisy, którym podlega działalność NGS-ów, utrudniają rozwój tańca i festiwali.

Rola miasta jako głównego partnera warszawskich festiwali powinna się zmienić. Nie może już ono pozostawać jedynie miastem redystrybucyjnym. Jego rola nie może kończyć się na przydzieleniu grantu. Miasto musi stać się partnerem

wspierającym, odpowiedzialnym i regulacyjnym. W przeciwnym razie traci zdolność do regulowania kulturotwórczej siły i wyznaczania kierunku rozwoju. Warszawa powinna zadbać o swoje festiwale i organizacje pozarządowe, które je organizują, ponieważ to głównie one tworzą ofertę tańca w tym mieście.

co dziś miasto może uczynić dla swoich festiwali tańca?

Warszawskie festiwale muszą być postrzegane przez pryzmat zdolności współpracy różnych środowisk i instytucji. Dla polityki festiwali tańca oznacza to, że jej głównym zagadnieniem powinna być ścisła współpraca i takie propozycje programu, aby dokonać jak najobszerniejszej prezentacji artystycznych idei tańca. Natomiast rola miasta w kształtowaniu i umożliwianiu rozwoju festiwali powinna polegać na wprowadzeniu zmian ułatwiających ich organizację.

priorytety na dziś

- Ułatwić dostęp do miejskiej infrastruktury: poprzez udostępnianie i oddawanie pustostanów, lokali, które mogą służyć tancerzom jako studia tańca, lokale produkcyjne na preferencyjnych warunkach (na przykład granty na adaptację, wyposażenie tych przestrzeni, uproszczone pozwolenia).
- Stworzyć warunki stałej współpracy festiwali z istniejącymi instytucjami kultury. W misji każdej miejskiej instytucji powinna znaleźć się możliwość tworzenia warunków rozwoju dla młodych artystów – szczególnie dla polskich twórców. Pomoc ta może polegać na wsparciu finansowym, merytorycznym, infrastrukturalnym, informacyjnym czy promocyjnym, w zależności od potrzeb indywidualnego projektu i możliwości instytucji (na przykład dystrybucja powstających na festiwal spektakli, miejsce na próby, wsparcie organizacyjne).
- Stworzyć miejską politykę festiwali tańca, która prócz ustalenia priorytetów ważności poszczególnych wydarzeń, określenia zasad organizacji i finansowania, wspierałaby współpracę i promocję pomiędzy festiwalami.
- Wyłączyć najważniejsze festiwale z przystępowania do konkursów miejskich, a w zamian wpisać je na stałe do budżetu oraz przekazywać im przyznane środki rok przed rozpoczęciem festiwalu – bez zbędnych procedur, na przykład jako zaliczkę.

Zabieram głos na temat tego, co wydaje mi się ważne w moim mieście, które jest stolicą kraju. Współtworzę jego ofertę kulturalną, mieszkają tu i tworzą w mało

sprzyjających warunkach moi koledzy artyści, których ich praca i jej rezultaty umykają, a nawet trwale znikają.

Nie staram się dowieść, że liczy się tylko kwestia instytucji, infrastruktury czy regulacji prawnych. Kulturę trudno zaplanować, bo kulturę tworzy każdy z nas, ale można stworzyć warunki pracy dla grupy szczególnie za nią odpowiedzialnej – dla kuratorów i artystów, którzy czynią ją żywą i inspirującą.

widz partnerem festiwalu

Ale co to wszystko obchodzi naszego widza, odbiorcę festiwalu? Widza, który szuka odpowiedniej dla siebie rozrywki? Jedni stawiają na awangardę, inni – na bardziej tradycyjne formy tańca, bez względu na to, gdzie będą się one odbywały. Stali bywalcy z łatwością rozpoznają różnice pomiędzy poszczególnymi wydarzeniami i wciąż dzielnie odnajdują miejsca festiwalowych aktywności, bo ważniejsza jest dla nich marka, a niekoniecznie konkretna przestrzeń.

Współczesne społeczeństwo wciąż poszukuje interpretacji kultury i re-interpretacji siebie. Festiwale oferują platformę intelektualnej debaty o tańcu w kulturze społecznej, co bezsprzecznie staje się jedną z wartości, w jaką inwestuje sam festiwal. Festiwale stanowią zdecydowany kontrapunkt w odniesieniu do nowych, populistycznych programów rozrywkowych, proponując alternatywne warunki myślenia i refleksji.

Coraz częściej powstają projekty, które dodatkowo mają zachęcać do angażowania się w festiwale. I choć dziś narzucone tendencje aktywnego uczestnictwa w kulturze wydają się naturalne, to właśnie w tych ramach festiwale szukają motywów dla społecznej współpracy. Wykorzystują istniejące w popkulturze wzorce, zachęcając do uczestnictwa w twórczym działaniu. Dlatego oprócz projektów nastawionych na profesjonalistów tańca – jak prezentacje, produkcje i koprodukcje – festiwale proponują nowe sposoby społecznej wymiany.

Jako przykład chciałabym przytoczyć kilka projektów, które od 2008 roku tworzymy w ramach festiwalu C/U, inspirowanych słowami Josepha Beuysa: „Jeder Mensch ist ein Künstler” („Każdy jest artystą”).

Wybieramy lub tworzymy spektakl, projekt, którego bohaterami są amatorzy – szeroko pojęta publiczność. Po kilkutygodniowym procesie przygotowawczym wychodzi ona na scenę. Rozpoczęliśmy od szwajcarskiego zespołu Velma, który po godzinach pracy i w weekendy przygotowywał wybraną grupę 30 wolontariuszy do pojawienia się na scenie w roli chóru w spektaklu *Velma superstar*. Zespół Alias zaprosił 40 wolontariuszy – którzy mieli wydobyć aspekt naturalności ludzkich ciał w konfrontacji z ciałami profesjonalnych tancerzy. W zeszłym roku Nicole Seiler uzbroiła publiczność w mapy, MP3 i lornetki, zapraszając na

wędrówkę po ulicach Warszawy w poszukiwaniu okien oznaczonych czerwonym neonem. Widzowie podglądali umieszczonych w nich warszawskich tancerzy-amatorów zaproszonych przez Seiler do udziału w projekcie. W *Living-room dancers* brali udział amatorzy, którzy poprzez swoją pasję: tango, hip-hop, taniec współczesny czy taniec na rurze stworzyli żywe portrety warszawskiej sceny tańca. W tym roku przygotowujemy produkcję spektaklu Jérôme'a Bela *The show must go on*, w którym amatorzy wspólnie z profesjonalistami pokażą szeroki przekrój współczesnego społeczeństwa.

Projekty te otwarte są na bardzo różnych wykonawców, bez względu na wiek, wygląd i pochodzenie, co umożliwia dołączenie do projektu praktycznie każdemu. Dzięki takim projektom uczestnicy poznają nie tylko konkretną technikę ruchu i mechanizmy działania spektaklu czy festiwalu, ale przede wszystkim mają bezpośredni kontakt z artystą i stają się częścią procesu twórczego. To chyba najlepszy sposób wymiany pomiędzy festiwalem a widzami; coś, co pozostaje jako osobiste doświadczenie, które nie tylko buduje znajomość konkretnej dziedziny, ale może stać się inspiracją do samodzielnego, twórczego działania. Skoro widz ostatecznie staje się ostatnim ogniwem festiwalowego procesu, to w takim partnerstwie widzów największy potencjał, którego życzę wszystkim organizatorom festiwali.

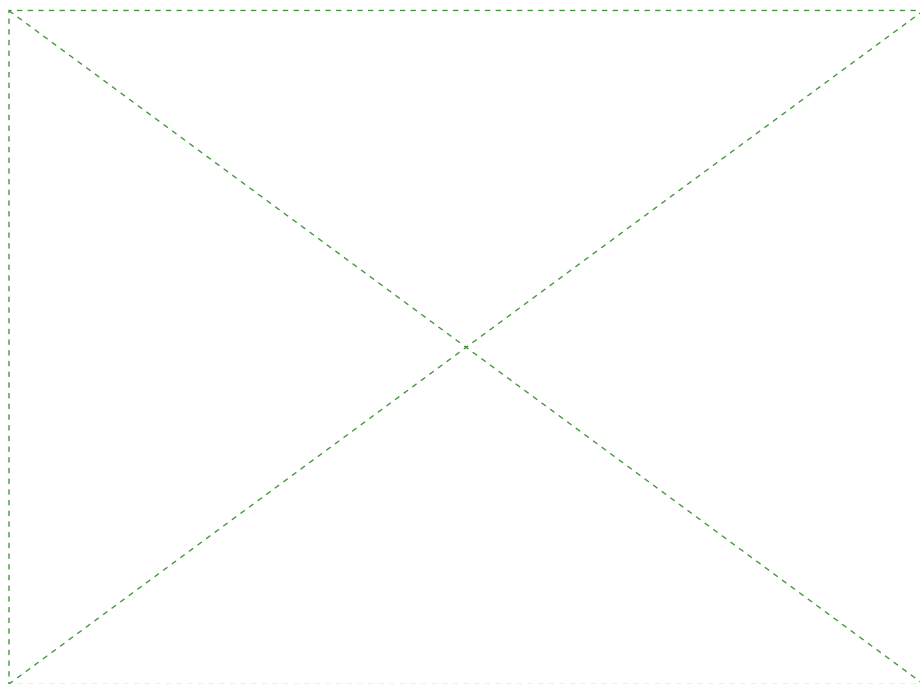




foto: Marta Ankiersztejn

sieci

Instytucje a organizacje

Włodzimierz Kaczkowski

definicja

Czym właściwie jest instytucja kultury? Według słownikowej definicji, instytucja kultury to „sformalizowany system obiektów, urządzeń i organizacji, których funkcjonowanie służy tworzeniu, przechowywaniu, powielaniu i społecznemu upowszechnianiu dóbr kultury”. W polskim prawodawstwie pojęcie instytucji kulturalnej staje się mniej konsekwentne, waha się pomiędzy uznawaniem za instytucję kultury każdej organizacji, która ma jakąkolwiek strukturę formalną, a określeniem, że „instytucjami kultury są instytucje wpisane na listę instytucji kultury”. Taki zapis istnieje w nowych przepisach o VAT i gdyby nie dalsze wyjaśnienia, okazałoby się, że na przykład organizacje pozarządowe nie mogą korzystać z podmiotowego zwolnienia z tego podatku. Na użytek Kongresu Kultury Polskiej wprowadzono obok pojęcia instytucji kulturalnych pojęcie nowych instytucji, czyli de facto organizacji prywatnych i tych kierowanych przez organizacje pozarządowe. Dla ułatwienia dyskursu za instytucje kultury uznaję te struktury, które są prowadzone przez samorządy i organy państwowe, czyli wpisane na listę instytucji kultury, a pozostałe będę określał jako organizacje pozarządowe, w skrócie organizacje.

powstanie obecnej struktury

Już problem z nazewnictwem świadczy o trendach, które pojawiły się w ostatnich latach. Dopóki system instytucji oddawał rzeczywisty stan kultury, był pomyślany dwutorowo – na jednym torze miały znajdować się instytucje zajmujące się

twórczością profesjonalną, jak teatry, filharmonie czy muzea, a na drugim torze instytucje wspierające twórczość amatorską, czyli głównie domy kultury. Obie struktury nie zagrażały sobie nawzajem i nie konkurowały ze sobą. Od czasu do czasu zdarzały się przejścia od jednego rodzaju twórczości do drugiej, ale to instytucje nadawały rangę zawodowstwa. Ten system był wspierany przez szkolnictwo, dzięki któremu uzyskiwało się odpowiednie kwalifikacje. O hierarchii decydowały oceny środowiskowych autorytetów. Może było to czasem niesprawiedliwe i nieobiektywne, jak to zwykle bywa w ocenie sztuki, ale sytuacja była jasna. Model ten już dawno przestał funkcjonować. Zasady profesjonalizmu przestały obowiązywać w momencie, w którym publiczność przestała dostrzegać reguły poszczególnych dziedzin sztuki, a sami artyści za podstawowy cel uznali przekraczanie granic, których zresztą już dawno nikt nie pilnował. Na rynek weszły nowe pokolenia, które wychowały się w kulturze masowej, z dostępem do Internetu, który stwarza olbrzymie możliwości – zwykle zresztą pozornego – uczestnictwa w kulturze. Głównym zadaniem zarówno instytucji, jak i innych organizacji zajmujących się kulturą, stała się walka o wolny czas odbiorcy. Wolny czas, który może on sobie zagospodarować na różne sposoby, ale zwykle wybiera opcję najprostszą, czyli telewizję. Wolny czas, którym dysponuje odbiorca, na pewno nie wystarcza, aby przeanalizować ofertę kulturalną i wybrać dla siebie odpowiednie propozycje. Taki nieaktywny odbiorca staje się wyzwaniem dla ludzi kultury, którzy w celu zdobycia go muszą – oprócz kreowania wydarzeń artystycznych – zajmować się promocją. Jest ona z zasady nader optymistyczną oceną własnej działalności i z powodu braku autorytetów sama zaczyna kreować hierarchię. Rywalizację artystyczną zastępuje rywalizacja wizerunkowa i w tym modelu wydarzenia artystyczne schodzą na drugi plan. Dla pocieszenia można tylko stwierdzić, że to obecnie międzynarodowa tendencja.

bariery rozwoju kultury pozainstytucjonalnej

System ten można zaakceptować albo go odrzucić. Kiedy poszczególne środowiska zaczęły brać udział w grze wizerunkowej i zamiast tworzyć hierarchię artystyczną, próbowały otoczyć się murem niedostępności, musiało powstać coś, co tę arbitralność zneutralizuje. Okazało się, że państwo stworzyło pewne możliwości prawne, umożliwiając organizacjom pozarządowym – zastępującym państwo i samorząd przy wypełnianiu zadań, również w sferze kultury – dofinansowanie projektów. Pierwsze konkursy o dotacje, które mogły zdobyć organizacje pozarządowe w Ministerstwie Kultury czy samorządach, i stopniowy, chociaż powolny ich rozwój umożliwił twórcom kultury wejście na rynek poza dotychczasowymi strukturami. Drzwi zostały lekko uchylone, ale pod naporem

ludzi, mniej lub bardziej utalentowanych, którzy nie widzieli dla siebie miejsca w instytucji lub instytucje nie chciały widzieć ich u siebie, uchylały się coraz bardziej. Pojawiła się więc konkurencja. Teoretycznie powinno to sprzyjać rozwojowi poszczególnych dziedzin sztuki. Lecz drzwi zostały zaledwie uchylone, a nie otwarte. Tego rodzaju konkurencja przypomina rywalizację dwóch biegaczy, z których jeden ma związane nogi. Władze wielokrotnie powtarzają, że mają obowiązek prawny utrzymania instytucji, natomiast takiego obowiązku nie mają – niezależnie od zasług – w stosunku do organizacji pozarządowej. Przyznawana dotacja nie może być wykorzystana na koszty stałe organizacji, a poza tym stosunkowo łatwo pozbyć się organizacji, nie przyznając jej kolejnych grantów. Teoretycznie powinni rozstrzygać o tym niezależni eksperci, ale ich po prostu nie mamy, bo jak mieliby się utrzymać? Jeszcze niedawno mówiło się o organizacjach, że są niezależne. Co zapewne miało jakiś sens, bo w instytucji władze zawsze mogą zmienić szefa, a w organizacji to raczej niemożliwe. Ale na tym kończy się niezależność. Ceną za wsparcie dotacyjne są próby znalezienia się w programach czy preferowanych projektach, a organizacje stają się mistrzami świata w kreowaniu różnego typu produktów na zamówienie. Trudno się zresztą dziwić, ponieważ sponsorzy raczej nie wspierają organizacji, są więc one całkowicie uzależnione od dotacji, które stanowią dla nich „być albo nie być”. Obecne połowiczne reformy utrwalają system, w którym cała baza potrzebna na przykład do stworzenia przedstawienia i jego eksploatacji, czyli sale, pracownie, stałe etaty pracownicze, są po stronie instytucji, a po stronie organizacji jest zapal i próba udowodnienia, że również należy się do artystycznego świata. Problem nierównomiernego rozłożenia dostępu do przestrzeni sceny, która dla twórców stanowi przestrzeń życiową, jest podstawowym problemem rozwoju kultury obecnie w Polsce. Dotyczy to również tańca; przy dużej ilości niewykorzystanych sal, scen budowanych i wyposażanych w niemądry sposób, budżetach marnowanych w biurokratycznych strukturach, naprawdę trudno tańcowi znaleźć swoje stałe miejsce. Dotychczas próba oddania jakiegokolwiek budynku w zarządzanie organizacji jest prawnie niemożliwa albo przynajmniej bardzo trudna. Częściowo miała to zmienić nowa ustawa o prowadzeniu działalności kulturalnej przygotowywana przez Ministerstwo Kultury, ostatecznie skupiła się jednak ona na kwestii większej płynności w zatrudnianiu twórców etatowych.

sytuacja polskiego tańca artystycznego

Wkraczając w przestrzeń tańca, na pierwszy rzut oka wydaje się, że podział na instytucje posiadające bazę i organizacje całkowicie jej pozbawione wydaje się nieaktualny. Po pierwsze większość instytucji tanecznych (poza zespołami

baletowymi, działającymi przy operach, jest ich tylko kilka) korzysta ze scen Centrów Kultury, które musi dzielić z innymi występującymi. Zarysowany wstępnie podział na organizacje i instytucje całkowicie burzy fakt, że na przykład Polski Teatr Tańca w Poznaniu nie ma swojej siedziby, a projekt Stary Browar Nowy Taniec w tym samym mieście, wspierany przez prywatną Fundację, taką siedzibę posiada. Przekłada się to na zakres możliwości działania i wyrównuje szanse. Ale to ewenement na polskim rynku i raczej nie stworzy trendu, na którym można oprzeć programy rozwoju. W związku z dynamicznym rozwojem tańca współczesnego w innych krajach europejskich – korzystając z okazji przenoszenia wielkiego przemysłu poza miasto – utworzono wiele wspólnych centrów, czy to choreografii, czy tańca, czy w ogóle twórczości offowej. U nas tego typu przestrzenie postprzemysłowe były zbyt wielką gratką dla deweloperów, a obecnie nikt nie inwestuje w podobne projekty. Podobne próby, jak w przypadku warszawskiego Konesera, z góry skazane są na niepowodzenie. Instytucje kulturalne związane z tańcem organizowane przez samorządy, czyli Śląski Teatr Tańca, Polski Teatr Tańca w Poznaniu czy Kielecki Teatr Tańca, wyjątkowo (w stosunku do innych tego typu instytucji kulturalnych) wykorzystują swój potencjał, obok przedstawień organizując festiwale, warsztaty, wchodząc w przestrzeń miejską czy nawiązując międzynarodową współpracę. Ułatwia im to fakt, że będąc instytucjami, oprócz stałego budżetu mają możliwość startowania w konkursach o dotację i szansę tę wykorzystują. Udało im się stworzyć wyjątkową sytuację, w której połączono obie cechy niezależności – zespoły te zostały skupione wokół liderów i nie są zagrożone zmianami personalnymi w kierownictwie. Nikt nie narzuca im też programów. Jedyny problem polega na tym, że niektóre z nich w szlachetnym odruchu samoobrony starają się stworzyć wrażenie, że wyczerpują model polskiego tańca współczesnego, czyli zbudować monopol. Natomiast w interesie rozwoju kultury tańca współczesnego jest wyrównanie albo stworzenie szans dla wszystkich organizacji. Jak to pięknie definiują programy współpracy uchwalane obowiązkowo w samorządach: „Współpraca Miasta z organizacjami, mająca charakter finansowy lub pozafinansowy, odbywa się na zasadach pomocniczości, suwerenności stron, partnerstwa, efektywności i uczciwej konkurencji oraz transparentności”. Dla uzupełnienia obrazu polskiej sceny tańca należy dodać jeszcze kilka zespołów, których przedstawiciele zatrudnieni są na etatach, na przykład w centrach kultury, jak w przypadku Lubelskiego Teatru Tańca, czy współpracują na stałe z teatrami, jak dzieje się w przypadku zespołu Dada von Bzdülów – najpierw współpracującym z Teatrem Nowym w Łodzi, a obecnie z Teatrem Wybrzeże w Gdańsku. No i duża grupa freelancerów, ludzi związanych z tańcem, a nie wchodzących w skład żadnych struktur, współpracujących z nimi wyłącznie przy określonych projektach. Dla nich również powinna pojawić się szansa.

Inaczej ugrzęźniemy w powtarzaniu pewnych schematów i nie wyjdziemy poza fanów, którzy tworzą co prawda wierną, ale niezbyt liczną grupę odbiorców tańca.

sytuacja organizacji zajmujących się tańcem

W obecnej sytuacji większość organizacji zajmujących się tańcem skazana jest na współpracę z instytucjami kultury, co więcej – z instytucjami niezwiązanymi z tańcem. Istnieje pewnie około 100 grup tańca, które po prostu nie mają swojego miejsca. Naturalną formą współpracy wydawałaby się współpraca z domami kultury, ale te instytucje chyba najmniej chętnie otwierają się na nowe wyzwania. Choć straciły dawne możliwości opieki nad ruchem amatorskim, nie umiały przystosować się do nowych zadań, czyli do aktywnej działalności kulturalnej w swoich środowiskach. Tam, gdzie nie powstało nowoczesne Centrum Kultury, domy kultury stworzyły sobie strategię przeczekań, chowając się za działaniami pozornymi i nawet w części nie wykorzystując swojej – niekiedy bardzo nowoczesnej – bazy. Zwykle są też odbierane jako synonim amatorszczyzny, a nie szlachetnego amatorstwa. Barierą rozwoju tańca jest właśnie jego miejsce przy domu kultury kojarzące się z przypadkowością działań i zbyt szeroką ofertą, w której działania tańca nie mogą być w odpowiedni sposób wyeksponowane. Nawet jeśli teatr tańca funkcjonuje w domu kultury, zwykle przeszkadza, a jeśli nie dodaje placówce bezpośredniego splendoru albo nie przynosi dodatkowych pieniędzy, dom kultury pozbywa się go w niewyszukany sposób. Drugą drogą mogłyby być teatry dramatyczne, zwłaszcza te otwarte na eksperymenty – kilka takich prób podjęto. Najpierw była współpraca Teatru Dada von Bzdülów z Teatrem Nowym w Łodzi, później z Teatrem Wybrzeże w Gdańsku. Nowy Teatr w Warszawie sam wspiera projekty taneczne, ale raczej w kierunku performance'u i eventów. Ale zarówno w przypadku teatru, jak i domu kultury na pewno nie jest to typowa droga rozwoju. Współpracę utrudnia fakt nierozwiązywalnego problemu, z którym muszą poradzić sobie szefowie placówek: jeśli zapraszają zły projekt, narażeni są na krytykę, jeśli dobry – może się okazać, że zagraża to pozycji dyrektora. Każde rozwiązanie jest złe, więc lepiej nie ryzykować. Tak naprawdę, jeśli chce się myśleć o rozwoju tańca artystycznego, nie da się ominąć sprawdzonej w Europie formuły centrów choreograficznych czy centrów tańca, które stwarzają szansę dla wielu zespołów, zapewniając organizację, umożliwiając produkcję, doskonalenie warsztatu i współpracę międzynarodową. Z inicjatywą stworzenia takich centrów wystąpiły ostatnio Polski Teatr Tańca w Poznaniu i Śląski Teatr Tańca w Bytomiu.

blaski i cienie pracy w organizacjach i instytucjach

Ze wzajemną współpracą jest ciężko, a innych możliwości nie widać. Tak naprawdę sprawa powinna być prosta: ktoś wybiera pracę w instytucji, ponieważ woli mieć zorganizowaną pracę, chce, aby ktoś opłacał mu składki, i woli mieć stałą, choć zwykle niezbyt wysoką, pensję. W organizacjach powinni pracować ludzie, którym bliższe jest ryzyko i bardziej cenią sobie wolność i niezależność. Ale, aby umożliwić taki wybór, trzeba zrobić następny krok. Organizacje muszą mieć szansę korzystania z dotacji wieloletnich, muszą być wspierane również organizacyjnie – powinny być więc ogłaszane konkursy dotyczące kosztów stałych. Oczywiście, nie mówię o wszystkich organizacjach, zasada konkurencji powinna obowiązywać i dotyczyć wszystkich, a bezpieczeństwo powinny posiadać te wyróżniające się, choć pozostałe również powinny otrzymać szansę. Kto ma to jednak oceniać? W przypadku tak małego środowiska, większość tak zwanych ekspertów nie jest w istocie niezależna. W związku z tym świadomy wybór między w miarę bezpiecznym działaniem w ramach instytucji a niezależnym działaniem w organizacji nie jest możliwy i raczej prędko się to nie zmieni. W obu przypadkach jest to konieczność, co prowadzi do narastających frustracji. Minimum bezpieczeństwa potrzebne jest wszędzie, po latach działalności zawodowej w organizacji nikt nie chce stanąć przed perspektywą braku zabezpieczenia socjalnego czy koniecznością zmiany zawodu. A regulacje prawne nie istnieją. Nadzieje rozbudzone przez otrzymane dotacje bardzo łatwo mogą zostać ostudzone przy pierwszym objawie kryzysu finansowego. Poza tym rozwój ilości organizacji pozarządowych i coraz szerszy udział w konkursach instytucji, które mają do tego równorzędne prawo, powoduje, że dotacje zaspokajają coraz mniejszą część rzeczywistych potrzeb.

wymuszone kierunki rozwoju

Jeśli nie posiada się sceny do codziennej pracy nad warsztatem, do systematycznych przedstawień i spotkań z widownią, trzeba sobie jakoś radzić. Okazuje się, że rozwój tendencji artystycznych w tańcu umożliwia takie działania. Można tworzyć eventy oparte na różnego typu doraźnych pomysłach, można opierać spektakle na improwizacji, można wchodzić w przestrzeń miejską, tworząc spektakle plenerowe, można tworzyć niszowe festiwale odnoszące się poszczególnych dziedzin sztuki tańca. Możliwości jest więc dużo, ale – tak jak w przypadku formy działalności – powinny one być wyborem, a nie koniecznością. Zarówno artyści, jak i publiczność powinni mieć szansę stworzenia sobie własnego programu, zarówno kreacji, jak i odbioru. Inaczej prowadzi to

do eskalacji pomysłów jednorazowego użytku, związanych z kreowaniem wydarzeń wątpliwej jakości albo podłączaniem się do zadań rocznicowych, co zwykle nie sprzyja kreacji znaczących zjawisk artystycznych. W dużym nasileniu może to spowodować zdecydowany odpływ widowni. Istnieje więc także problem poszerzenia widowni tańca artystycznego. Nie udało się przecież przekuć popularności programów typu „You can dance” w kreację trwałego snobizmu na taniec. Nawet zwycięzcy tych programów rozpylają się w pokonkursowej mgle, a kolejne edycje napędzają tylko uczestników kolejnym szkołom tańca, którzy przychodzą tam pewni, że ich nabyte umiejętności będą mogły być wykorzystane na poziomie zawodowym, a nie zdają sobie sprawy, że rynek tańca współczesnego jest minimalny. Być może zagospodarowuje ich rynek musicalowy, ale niektórych tancerzy pojawiających się na nim można by przecież wykorzystać w tańcu współczesnym, gdyby istniała silniejsza struktura organizacji. Trudno jednak przeoczyć, że coś się mimo wszystko dzieje – na przykład instytucje, które do tej pory nie zajmowały się tańcem współczesnym, nagle podejmują te wyzwania i to począwszy od Baletu Opery Narodowej w Warszawie, przez Balet Opery Teatru Wielkiego w Poznaniu czy Łodzi, skończywszy na ofensywie promocyjnej Baletu Opery Bałtyckiej. Stwarza to szanse na wzajemne inspiracje, ale również staje się zagrożeniem dla mniejszych zespołów, walczących o przetrwanie. Jedynym wyjściem wydaje się współpraca pomiędzy organizacjami a instytucjami, pomiędzy poszczególnymi instytucjami, pomiędzy indywidualnymi artystami, pomiędzy artystami a instytucjami i tak dalej. Chociaż przepisów prawnych ułatwiających taką współpracę wciąż brakuje. Nawet bez utrudnień prawnych współpraca nie jest prosta – to ciągle przełamywanie wzajemnych uprzedzeń, niedostrzeganie rzeczywistego wymiaru konkurencji, rezygnacja z wizerunku jedynej i absolutnej posiadaczki wiedzy o tańcu artystycznym. Zwróćmy uwagę na to, że czasy łatwych sukcesów już się skończyły. Obecnie sukces musi być wypracowany poprzez konsekwentne doskonalenie swoich umiejętności, posiadanie własnego miejsca, ustawiczną promocję, bo tylko tak można utrwalić się w pamięci odbiorcy. Teoretycznie jest to nasz wspólny problem, ale tylko teoretycznie – dla instytucji najważniejsze jest utrzymanie status quo, ewentualnie jego rozbudowywanie, dla organizacji trzeciego sektora – walka o zmianę hierarchii, bo tylko to stwarza szansę na ich dalsze istnienie. W tej sytuacji niemożliwy jest dalszy rozwój bez pełnego wykorzystania potencjału istniejącej bazy pomieszczeń instytucji kulturalnych, niekoniecznie związanych z tańcem, bez prawdziwej z nimi współpracy, nie opartej tylko na odpłatnym wynajmowaniu pomieszczeń i komercjalizacji warsztatów. Nie powinno być tak, że władze zachęciły do tworzenia kultury oddolnej powstającej z własnej inicjatywy, ale nałożyły wędzidło ograniczeń wynikających z braku rozwiązań prawnych i motywacji dla instytucji, aby udostępniały

swoją bazę. Bycie instytucją kulturalną powinno być przywilejem, ale i zobowiązaniem – choćby do pełnego wykorzystania swoich możliwości lokalowych. Na razie taka zasada nie obowiązuje.

zmarnowane szanse

Trzeba zdać sobie jasno sprawę, jakie szanse marnujemy. Pierwsza sprawa to istniejąca międzynarodowa sieć tańca współczesnego, oparta na wzajemnej współpracy, organizacji festiwali, przeglądów, a nawet samodzielnych wydarzeń. Uczestniczymy w niej, ale tylko częściowo, bo niepewni dnia ani godziny, pozbawieni miejsca nie jesteśmy równorzędnym partnerem dla zagranicznych ośrodków tańca. Każdy załatwia sobie coś samodzielnie, na skalę własnych możliwości, ale bez istnienia konkretnych rozwiązań dalszy rozwój jest niemożliwy. Mogłoby to stać się promocją polskiej kultury na dużą skalę, trzeba tylko świadomie ustanowić ośrodek promocji polskiego tańca, oparty na podstawowej bazie lokalowej, istniejącej na przykład w którymś z teatrów. Sądząc po zakresie działań w obecnej, niełatwej przecież rzeczywistości, sukces byłby na wyciągnięcie ręki. Druga sprawa – przy normalnej współpracy organizacje mogłyby być kuźnią kadr dla instytucji, gdzie bez znaczącego ryzyka finansowego mógłby sprawdzić się organizator. Tylko tutaj, podejmując decyzje w trudnych warunkach organizacyjnych i finansowych, można szkolić liderów. Jeśli ktoś przeszedł taką szkołę i osiągnął sukces, zwykle da sobie radę wszędzie. Wtedy mniej może byłoby nieporadnych organizatorów marnujących środki z lęku przed konkursami przy obsadzie stanowisk, w których podobno nie startują odpowiednie osoby. Gdyby mury dzielące organizacje i instytucje nie były tak grube, możliwy byłby przepływ także w drugą stronę, nic nie stałoby na przeszkodzie, aby ludzie po doświadczeniach pracy w instytucji wstępowali do organizacji albo wręcz tworzyli nowe. Możliwa byłaby wymiana doświadczeń i wzajemna nauka. Przyniosłoby to zapewne korzyści obu stronom. Inaczej szkoda olbrzymiego potencjału, który gromadzi się w organizacjach. Aby go uwolnić, trzeba usunąć bariery na drodze współpracy, najpierw prawne, następnie organizacyjne, a na samym końcu mentalne.

współpraca z instytucjami na przykładzie Teatru Tańca Zawierowania

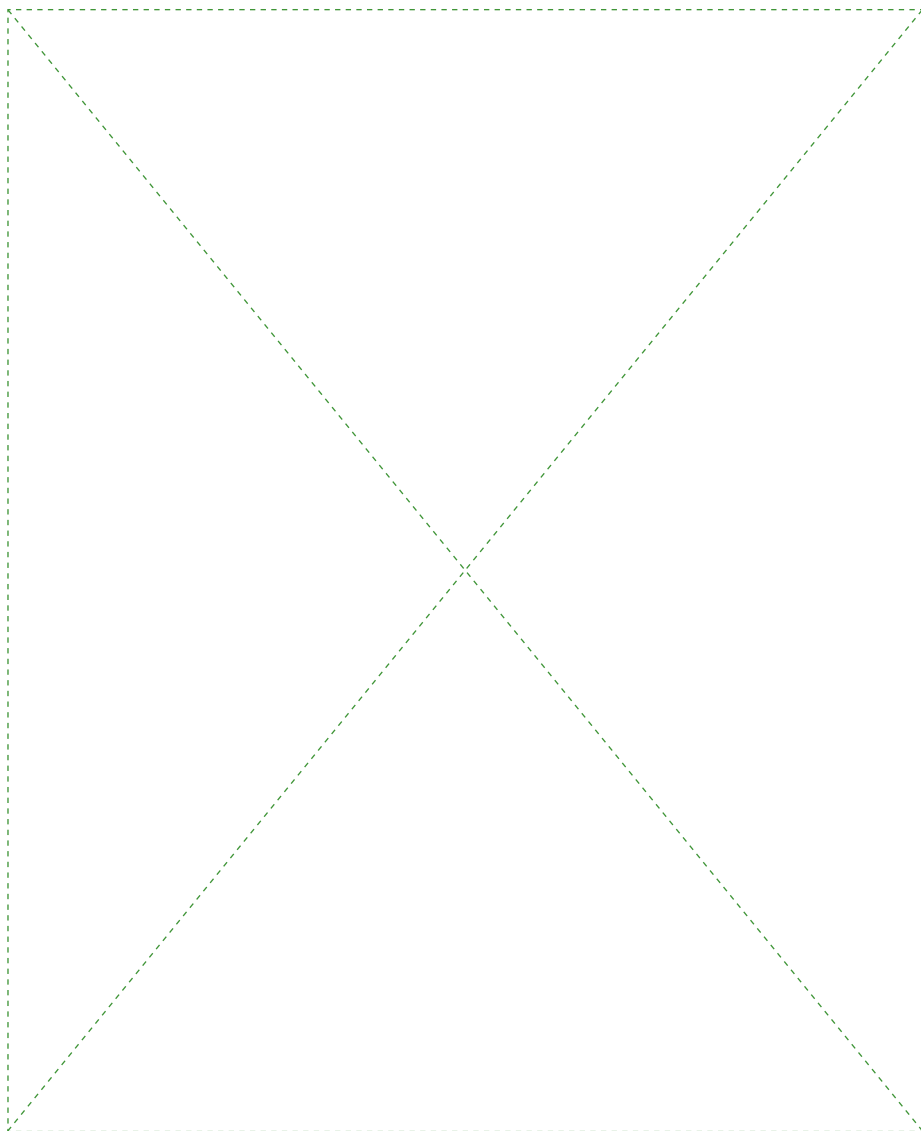
Na zakończenie chciałbym na przykładzie Teatru Tańca Zawierowania pokazać, jak wygląda taka współpraca, nie określając z góry, czy jest typowa, czy nie. Jesteśmy

organizacją pozarządową od 2005 roku, nigdy nie dysponowaliśmy etatami, więc z naszej strony współpraca jest koniecznością. Zależy nam na kontakcie z publicznością i tak się złożyło, że do tej pory kupuje ona bilety, co pozwala nam na wielokrotną prezentację naszych spektakli. Wiele lat zespół istniał w oparciu o bazę Starej ProchOFFni, należącej do Stołecznego Centrum Edukacji Kulturalnej. Niezależnie od trudności było to stabilne miejsce, które pozwalało się rozwijać. Ale w tym roku nastąpiła zmiana – co prawda, możemy jeszcze występować tam raz albo dwa razy w miesiącu, ale zniknęła możliwość organizacji warsztatów. Współpracujemy także z Okęcką Salą Widowiskową przy Domu Kultury Włochy, ale od nowego sezonu, w związku z połączeniem dwóch placówek kulturalno-oświatowych, współpraca ta również jest zagrożona. Prezentujemy swoje przedstawienia w Teatrze Polskim w Warszawie, ale raczej pozostaną one jedynie uzupełnieniem repertuaru dramatycznego. W tym roku kończy się nam trzyletnia dotacja na premiery naszego teatru i organizację festiwalu Zawirowania. Na decyzję o ewentualnej kolejnej dotacji trzeba będzie czekać pewnie do końca lutego 2012 roku. Być może wszystko trzeba będzie zaczynać od zera. I to po serii chyba dość udanych spektakli, przy zainteresowaniu widowni, po organizacji znaczącego Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca, po serii występów na liczących się międzynarodowych festiwalach: w Madrycie, Kownie, Nowogrodzie czy Jerozolimie. Przy okazji próby wypracowania jakiegokolwiek stabilizacji stwierdziłem z przerażeniem, że dorobek grupy nie ma większego znaczenia, a moja wolność i niezależność może ograniczyć się jedynie do spakowania manatków. I jak tu nie zazdrościć instytucjom? Chętnie złożyłbym wniosek o przyznanie organizacji statutu instytucji, niezależnie czy ze sceną, czy bez sceny, ale wiem, że obecnie nie uzyskałby on akceptacji. A przecież i tak jesteśmy w lepszej sytuacji niż wiele innych zespołów. Wciąż mamy nadzieję, że naprawa systemu, poprawa konkurencyjności, rozszerzenie współpracy, czyli naprawa obecnego systemu, pozytywnie wpłyną również na szanse naszego zespołu. Ale zaczyna również pojawiać się zmęczenie spowodowane brakiem wyraźnej perspektywy rozwoju – ile razy można zaczynać od nowa?

podsumowanie

Chciałbym jednak zakończyć optymistycznie. Trzeba przeciwdziałać nastrojowi zniechęcenia, dalej pracować nad stwarzaniem równych szans dla organizacji trzeciego sektora i instytucji i nad kreowaniem nowych rozwiązań, które umożliwią dalszy rozwój sztuki tańca w naszym kraju i jego promocję za granicą, nie bać się otwartej dyskusji na tematy artystyczne i organizacyjne. Niech konkurencja

pomiędzy zespołami będzie konkurencją o poziom wydarzeń artystycznych, czy o zainteresowanie widza, a nie tylko pojedyńkiem na miny. I niech będzie miała autentyczny, a nie tylko pozorowany charakter, niech uwzględnia możliwości, osiągnięcia i sukcesy, ale też i błędy. To wszystko wymaga przegrupowania opinii, zerwania z dotychczasowymi schematami oceny, przekroczenia chęci kierowania się tylko własnym interesem. Czasami przydałoby się również jasne zdefiniowanie własnych oczekiwań. Czy to się nam uda, przekonamy się już w niedalekiej przyszłości.



Sieci – pytania o przyszłość

Joanna Leśniewska

Czym jest sieć, nikomu dziś chyba nie trzeba tłumaczyć. Choć może przyda się pewne przypomnienie. Pierwotnie rozumiana jako obiekt o strukturze kratowej (gdzie przestrzeń między splotami lub węzłami, czyli miejscami spojenia, nazywa się często *okami*) przeznaczony do chwytania lub pętania, przede wszystkim podczas polowania (później również rybołówstwa), wykonany z surowców naturalnych (takich jak nici lub sznurki), później syntetycznych, szybko sieć znalazła się w każdej chyba sferze życia. Pojawia się zarówno w języku potocznym, jak i naukowym, w sensie dosłownym – gdzie zwykle oznacza układ o stabilnej i spójnej, lecz niezbyt uporządkowanej strukturze – jak i metaforycznym – zwłaszcza gdy wraz z narodzinami Internetu niemal natychmiast przeniknęła do społecznych i prywatnych sfer naszego życia i swym globalnym zasięgiem zastała nas w biurach i domach, oplatając nasz dzień codzienny.

Abstrakcja struktury sieci – metafora wizualnie bardzo nośna – niemal natychmiast została zaadaptowana w wielu dziedzinach ludzkiej aktywności, nie wyłączając sztuki, co może dziwić w kontekście działalności tak dalece zindywidualizowanej, jak twórczość artystyczna promująca oryginalność i swego rodzaju osobność. Obecność pojęcia sieci w sztuce ma oczywiście związek z jej komercjalizacją i rozumieniem dzieła sztuki jako materialnego dobra funkcjonującego na globalnym artystycznym rynku – w tym sensie adekwatniej jest więc mówić o sieci w znaczeniu, jakie przyjmuje ona w naukach ekonomicznych. Drugim i najbardziej powszechnym sposobem funkcjonowania pojęcia sieci w świecie kultury jest jednak zjawisko jednoczenia się instytucji wspierających rozwój sztuki niekomercyjnej – festiwali, centrów kulturalnych, producentów, niezależnych stowarzyszeń i fundacji oraz rzadko, ale jednak osób fizycznych

– we wspólnych działaniach na rzecz promocji, wymiany informacji i wszelkich artystycznych przedsięwzięciach w myśl zasady, że w grupie zarówno raźniej, jak i... łatwiej. Intensywny rozwój tego typu zrzeszeń zwłaszcza w Europie ostatnich dekad związany jest bowiem przede wszystkim z narodzinami Unii Europejskiej (jednej wielkiej kontynentalnej sieci...) i stworzeniem specjalnych programów promujących i sownie wspierających współpracę między wieloma ośrodkami i krajami. Dla sztuki niekomercyjnej, od zawsze borykającej się z problemem niedostatecznej ilości środków finansowych, sieci stały się zatem szansą na pozyskiwanie dodatkowych funduszy bez konieczności rezygnacji z ambitnych celów artystycznych. Spośród wszystkich dziedzin sztuki współczesny taniec, najbardziej mobilny i od zawsze niemal z definicji swej wielokulturowy, odnalazł w formule sieci idealny model nie tylko międzynarodowej, ale i lokalnej aktywności. „Sieć” i „sieciowanie” (ang. *network* i *networking*) stały się zatem zarówno praktyką, jak i ogólną filozofią, a często także podstawową strategią przetrwania.

I tak sieci o wszelakim zasięgu zaczęły pojawiać się jak grzyby po (unijnym finansowym) deszczu: od bodaj największej, powołanej na początku lat 80., IETM (Informal European Theatre Meeting), dziś już nie tylko europejskiej, ale i światowej, zrzeszającej ponad 400 członków ze wszystkich dziedzin sztuk performatywnych; poprzez te skupione wokół jednej dziedziny sztuki, na przykład tańca: jak promująca młodych twórców, licząca 34 kraje sieć prezenterów tanecznych Aerowaves, wspierająca taneczną edukację sieć danceWeb czy najnowsza sieć europejskich domów tańca – European Dancehouses Network – EDN; dalej przez sieci łączące zaledwie kilka krajów/ośrodków o podobnym profilu artystycznym czy wspólnej misji: jak na przykład Jardins D’Europe, skupiająca 10 ośrodków/festiwali, koprodukująca spektakle i przyznająca coroczne nagrody czy promująca/produkująca młodych choreografów sieć Junge Hunde i już nieistniejąca sieć prezenterów/producentów Transdans, której partnerem po raz pierwszy w historii polskiej sieciowości był poznański CK ZAMEK, oraz sieć APAP – *advancing performing arts project* – której partnerem jest Śląski Teatr Tańca, czy choćby skupiająca kraje nadbałtyckie – Polska o dziwo nie została doń zaproszona – organizująca spotkania tanecznych naukowców i profesjonalistów sieć KEDJA; aż po – *last but not least* – sieci lokalne i narodowe, wspierające najczęściej mobilność artystów i dyfuzję spektakli, jak choćby szwajcarska sieć RESO czy wspierana przez państwo holenderska praktyka gwarantująca produkcjom podróżowanie po wszystkich miastach/teatrach w całej Holandii.

Sieci opłotły taneczną Europę i wciąż pozostają podstawowym sposobem wspierania międzynarodowych działań oraz pozyskiwania unijnych (i nie tylko)

środków finansowych. Stały się naturalnym elementem europejskiego krajobrazu i dziś nikt już nie pyta, czym są. Od kilku lat jednakże, głównie za sprawą ich rosnącej liczby (nie wiem, czy ktoś jest w stanie za nią nadążyć), rodzi się naturalna wątpliwość, czy ilość przekłada się na jakość, a bezpośrednio także z powodu zawrotnego tempa rozwoju IETM – niejako sieci-symbolu, której monstrualne rozmiary zaczynają przerastać możliwości ogarnięcia i przesłania jej istotę – coraz częściej wśród tanecznych profesjonalistów słychać głosy kwestionujące ogólną sieciową praktykę. Sieciować czy nie sieciować? – to pytanie coraz częściej dziś stawiane. Jakkolwiek idea pozostawania swego rodzaju sieciowym outsiderem kusi jako wyraz zachowania artystycznej i politycznej (sic!) niezależności i indywidualności w naszym uwikłanym w setki relacji współczesnym (nie tylko) tanecznym świecie, nie ulega jednak wątpliwości, że na odpowiedź „nie sieciować” mogą pozwolić sobie jedynie organizacje i instytucje z krajów, gdzie istnieją także alternatywne formy wspierania artystycznej działalności. Lub też pionierzy sieciowości, którzy na budowaniu tego swoistego systemu spędzili większą część ostatnich dekad i dziś, niejako w proteście przeciw zatraceniu pewnych oryginalnych idei (o tym za chwilę), ostentacyjnie wypisują się z sieci, zabierając jednak ze sobą wszystkie wypracowane przez lata kontakty, umożliwiające im kontynuację „niezależnej” pracy. Modne stało się także ostatnio programowe niezapisywanie się do żadnej sieci w ogóle i uczynienie z tego faktu wystarczająco atrakcyjnej cechy, by niejako poza oficjalnym systemem uwieść podobnie myślących partnerów, udowadniając wbrew powszechnemu przekonaniu, że do zdobycia kontaktów i rozpoczęcia współpracy żadna sieć nie jest tak naprawdę potrzebna. W pewnym sensie nie można odmówić takiemu stwierdzeniu racji (bo przecież współpraca ośrodków odbywała się zarówno w skali lokalnej, jak i międzynarodowej na długo przed globalną karierą sieciowości...), jednak podobne pseudoanarchizujące deklaracje i działania nie ukrywają faktu, że oto tworzy się w ten sposób nic innego, jak tylko nowa, niesformalizowana „sieć przeciwników sieciowania” (każdy, kto temu zaprzeczy, musi zostać nazwany hipokrytą). Jedno jest bowiem pewne: sieć jest wszechobecna i nie ma od niej ucieczki. Właściwie postawione pytanie zatem – zwłaszcza w polskim kontekście, gdzie sztuka sieciowania w najlepszym wypadku zaledwie raczkuje – powinno brzmieć nie tyle: sieciować czy nie sieciować?, ile: jak sieciować?, by nie zachłysnąć się nowo odkrytymi możliwościami, uniknąć pułapek i niebezpieczeństw naszych poprzedników i właściwie wykorzystać potencjał sieci w celach wspierania rozwoju rodzimej sztuki tańca i choreografii.

Mam nadzieję, że podczas kongresowej dyskusji oraz podczas przyszłych sieciowych działań podejmiemy próbę odpowiedzi na to pytanie. Pozwolę sobie jednak niniejszym na małe wprowadzenie w temat. Przygotowując się do tego

wystąpienia, rozpoczęłam od podstaw – od definicji. Moją uwagę zwróciło zwłaszcza hasło ze *Słownika Języka Polskiego PWN*. Podaje ono, że sieć to

plecionka z nici lub sznurka służąca do łapania ryb, rzadziej do chwytania zwierząt, o drobnych, przecinających się liniach; system krzyżujących się przewodów, dróg, ulic itp.; ogół placówek określonego typu obejmujących swym zasięgiem jakiś teren; cieniutkie nitki snute przez pająki; też: rozpięta pajęczyna; i wreszcie pułapka lub zasadzka na kogoś oraz zorganizowana grupa ludzi prowadzących tajną działalność.

Definicja ta zwraca uwagę na pejoratywne – swego rodzaju nawet automatyczne – zabarwienie słowa SIEĆ zawsze obecne w potocznym języku. Wskazuje także na odwieczne niebezpieczeństwa, jakie się z siecią (każdą) wiążą.

U podstaw każdej nowo powstającej sieci znajdują się zawsze te same cele (różniące się nieznacznie w zależności od specyfiki konkretnej sieci). Generalna misja, której nikt nie kwestionuje, a którą cytuję tu nie bez powodu za misją sieci-symbolu IETM, obejmuje zazwyczaj pragnienie stymulowania rozwoju sztuki (i jej jakości) poprzez inicjowanie i ułatwianie nawiązywania profesjonalnych kontaktów, wspieranie dynamicznego przepływu informacji oraz upowszechnianie wiedzy i promocję wypracowanych praktyk gwarantujących osiągnięcie powyższych celów.

Pragnieniem i celem sieci (wciąż cytuję za IETM) jest:

- przewidywanie i wspieranie najnowszych trendów w światowej sztuce,
- łączenie wielorakich organizacji dzielących wspólne zainteresowania w dziedzinie sztuk performatywnych,
- służba w katalizowaniu międzynarodowych partnerstw i wymiany doświadczeń,
- umacnianie sektora sztuk performatywnych poprzez dostarczanie nowych argumentów w walce o należne im w kulturze miejsce,
- wspieranie rozwoju profesjonalistów,
- wpływanie na publiczną politykę poprzez aktywny udział w debatach na temat kultury oraz poprzez bezpośrednie interwencje.

I wreszcie – tu cytat dosłowny:

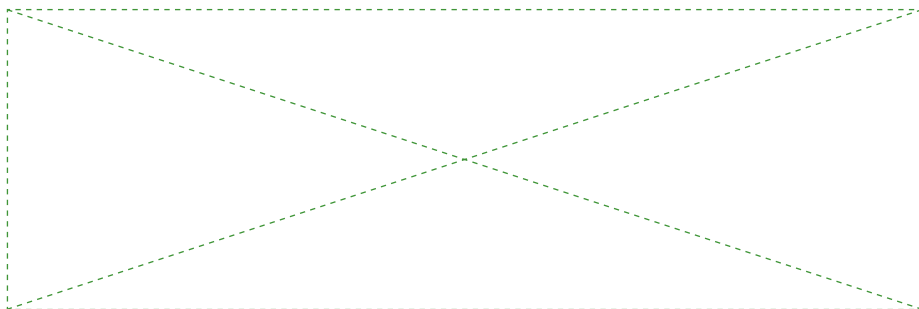
- zrzeszanie w sektorze kultury jej aktorów poprzez międzynarodową i neutralną naturę działalności IETM”.

Nie muszę tu chyba zwracać państwu uwagi na budzące często co najmniej mieszane emocje i podejrzenia odcienie słów „aktor” i „neutralny” funkcjonujące w codziennym języku, a zastanawiające zwłaszcza w powyższym kontekście.

W październiku bieżącego roku po raz pierwszy w historii jedno z dwóch dorocznych walnych zgromadzeń sieci IETM (zrzeszającej także wiele polskich festiwali i organizacji) odbędzie się w Polsce – w Krakowie. Na każde spotkanie zjeżdżają prawie wszyscy członkowie sieci oraz liczni zaproszeni goście (w tym przypadku tysiące uczestników, wielu z nich niemających szansy spotkać się w dżungli zaplanowanych na zjazd akcji). Każdemu podobnemu spotkaniu towarzyszy program artystyczny (a więc wielki market) oraz ogólne hasło, wokół którego budowane są dyskusje, seminaria, także wszelkie działania towarzyszące. Zespół przygotowujący krakowskie spotkanie (do którego miałam zaszczyt zostać zaproszona i który, *nota bene*, w dużej części składa się z osób niereprezentujących członków IETM) zaproponował, by polski zjazd odbył się pod dość zaskakującym hasłem PARTY.

Angielskie słowo PARTY ma wiele znaczeń – podstawowe to oczywiście *partia polityczna* oraz *zabawa*. U podstaw każdej nowo powstającej partii leży zawsze szczytna generalna misja służenia dobru ogółu, z którą nikt zazwyczaj nie dyskutuje (i podobno „kto za młodu nie był socjalistą, ten na starość będzie świnią”). A jak jest potem, każdy z nas wie najlepiej, zwłaszcza w Polsce (na szczęście swego rodzaju nadzieją na autorefleksję dla IETM jest fakt, że główny sztab sieci rezydujący w Brukseli zaakceptował polską propozycję).

Do Krakowa zapraszamy więc na wielkie sieciowe PARTY, a pytanie na dziś i dla nas zatem niech brzmi: jak sieciować, by wykorzystać potencjał sieci w celach wspierania rozwoju sztuki tańca i by nasze sieci nie okazały się zorganizowaną grupą ludzi prowadzących tajną działalność, ani tym bardziej pułapką lub zasadzką na kogoś, kto może okazać się nami samymi i tańcem w Polsce...?



krytyka

Wstęp

Jadwiga Majewska

Kim jest krytyk tańca? Kim jest dzisiaj w Polsce? Odpowiedź na tak zadane pytanie, niemal oczywista, zdaje się zawierać w nim samym. A jednak właśnie wyznaczenie zadań i roli dla piszącego o tańcu okazuje się tyleż trudne, co konieczne i prawie niemożliwe.

Określenie „krytyk tańca” kwalifikuje autora tekstu opisującego spektakl taneczny (przy czym już sama „taneczność” wymaga definicji) do grona osób zajmujących się opisem dzieła sztuki. Byłby to więc ktoś, kto wydaje opinie i uczestniczy w debacie, dokonuje formalnej analizy i przywołuje konteksty, ktoś wyznaczający trendy i dokonujący kwalifikacji? Słowem: krytyk tańca mógłby być krytykiem *par excellence*, gdyby współczesny taniec teatralny dawał się opisywać tak, jak od wieków opisujemy obrazy i rzeźby, spektakle dramatyczne i poematy – czyli za pomocą języka, który, co prawda, zawsze będzie odstawał od niewerbalnego przedmiotu, ale jednak jest już na tyle dojrzały, że stał się przekonujący i wiarygodny na mocy autorytetu swojej własnej tradycji. Poeta Zbigniew Herbert uważał pisanie o malarstwie za niemal grzeszny proceder, sam grzeszył wszakże z zapalem i ku nieklamanej ucieście czytających. Trudno wyobrazić sobie sztukę bardziej niewerbalną od muzyki, a przecież od starożytności pisano o niej traktaty i tego jawnego „kłamania” nie zaprzestano do dzisiaj. Dzieje się tak dlatego, że krytyka sztuki, rozwijając się przez wieki, sama stała się odmianą narracji, nie różną od filozofii czy historiografii. Opisywanie dzieł niewerbalnych stało się przeto sposobem „uprawiania” kultury, czyli współtworzenia jej rozumienia.

Tymczasem taniec współczesny takich narzędzi opisu nie dopracował się w Polsce w pełni, zaś przestrzeń dyskursu, w którym opis może zaistnieć, różni się od tej obejmującej dzieła sztuk plastycznych czy dzieła literackich. Taniec jako sztuka jest bowiem „problematyczny”, to znaczy nie do końca wiadomo, jaki rodzaj ruchu należałoby tak określić, albo lepiej: jaki ruch z tej kategorii wykluczyć. Dzisiaj nawet człowiek siedzący na krześle i gadający do publiczności

może „robić” performance taneczny, a chodzenie po ścianach zasadnie nazwiemy choreografią. Taniec nie jest też wciąż sztuką, którą „poważna” kultura umiałaby wykorzystać *pro publico bono*, tak jak od dawna umie i chce postępować z literaturą i teatrem, czy nawet z filmem, młodszym wszak od tańca. Tańczenie to wciąż działalność uznawana za „rozrywkę” lub co najwyżej swoisty i hermetyczny rodzaj „aktywności” ruchowej.

Ktoś piszący o tańcu, poletko swoje uprawiający, nie odnajduje więc dla siebie miejsca w gospodarstwie kultury lokalnej ani globalnej; desperat taki nie rozumie wreszcie do końca, co właściwie ma być przedmiotem jego uwagi, a co za tym idzie, do kogo kierować ma własne rozważania, bo może w ogóle swoim pisanem nadmierną wagę przypisuje tematowi nieważnym. Niektórzy sądzą zatem (i wcale się z tym nie kryją), że krytyk tańca w ogóle nie powinien się odzywać... Powołując do życia Kongres Tańca, a w jego ramach inicjując dyskusję pod tytułem *Badacz, recenzent czy edukator? Przestrzenie dialogu krytycznego*, chcieliśmy na tę milcząco wyrażoną prowokację odpowiedzieć.

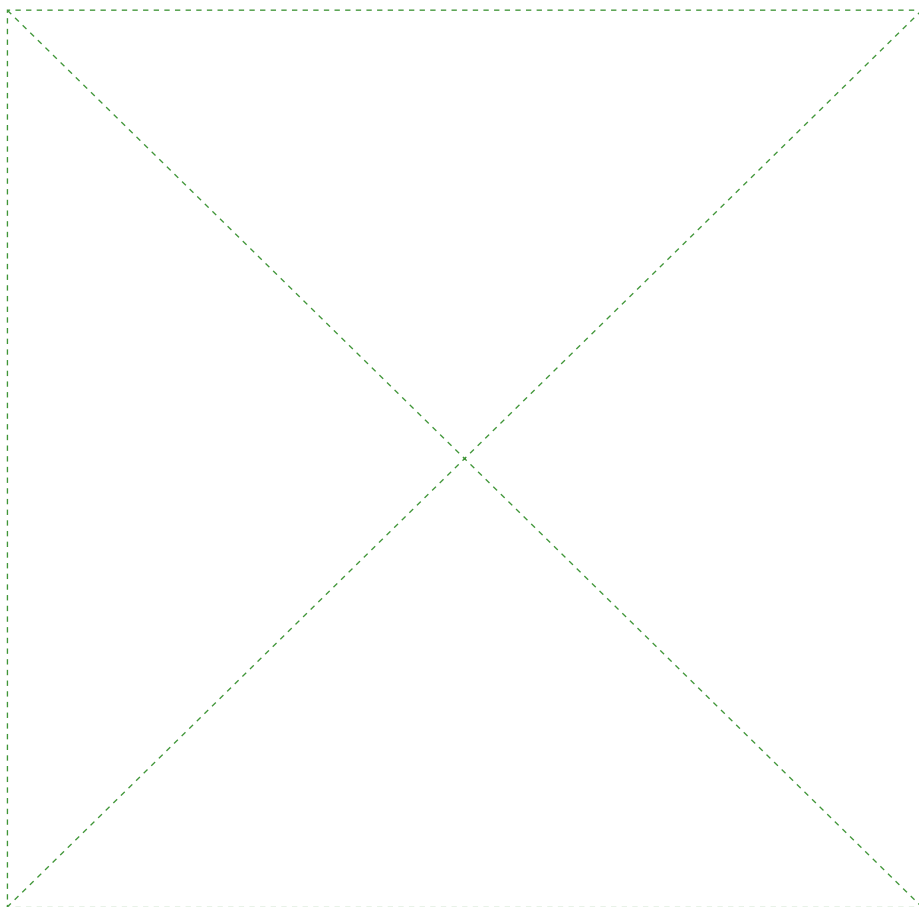
Dyskusja była gorąca, ale rzeczowa. Okazało się, że kiedy nie umiemy o czymś mówić, to bynajmniej nie zamilknąć powinniśmy, ale podjąć próbę werbalizacji sprzyjającej porozumieniu. Odpowiadać sobie nawzajem, podejmować wspólną dyskusję, pomagać w pokonywaniu problemów, z jakimi uporać się muszą wszyscy zajmujący się tańcem przy pomocy słów – i krytycy, i teoretycy, i historycy. Tematów nie mogło więc zabraknąć.

Debatę otworzył filozof pytaniem o to, czym w ogóle jest taniec. Pierwszy głos (znanego ruchmistrza) w dyskusji przekonywał o bezzasadności mówienia o tańcu – zdawał się rozpoczynać ją dramatycznym finałem; na szczęście szybko zabrali głos polemisci.

W trakcie panelu kongresowego zatytułowanego *Badacz, recenzent czy edukator? Przestrzenie dialogu krytycznego* poruszone zostały takie tematy, jak: formy kształcenia profesjonalnego, tworzenie i badanie teorii, zadania krytyki, przestrzeń informacji i popularyzacji, a w konsekwencji edukacji społecznej. Zwróciliśmy uwagę na rozwój i uwarunkowania rynku informacji internetowej; paneliści starali się omówić istniejące formy kształcenia kadr, próbowali odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób istotne braki w publicznym systemie kształcenia praktyków i teoretyków tańca na poziomie akademickim warunkują rozwój tej sztuki, jej miejsce w debacie publicznej i społeczny odbiór. Odnieśliśmy się do już istniejących narzędzi opisu i analizy tańca oraz podjęliśmy próbę stworzenia nowego języka dyskusji o tej – stosunkowo nowej na gruncie polskim – formie aktywności kulturalnej. Kolejny wielki temat to krytyka tańca, jej znaczenie i rola.

Wypowiedzi prelegentów panelu kongresowego zatytułowanego *Badacz, recenzent czy edukator? Przestrzenie dialogu krytycznego* objęły tematykę swoich

wystąpień wiele zagadnień dotyczących rozwoju historii, teorii i krytyki tańca oraz edukacji profesjonalistów. Niektóre z nich znajdują się w tej publikacji. Z wystąpienia Sandry Wilk dowiemy się, jak rozwijał się i czym uwarunkowany jest rynek informacji internetowej na przestrzeni ostatniej dekady, poznamy charakterystykę, rozwój, upadek lub stagnację serwisów internetowych. Refleksje autorki o cyfrowym rynku informacji skupiają się na tańcu współczesnym, z pominięciem – mającego inną specyfikę organizacyjną – rynku baletowego, folkowego czy tańca towarzyskiego. Aleksandra Dziurosz we współpracy z Tomaszem Nowakiem opracowała zagadnienie istniejącego systemu kształcenia kadr. Odpowiada na pytanie, jak brak wyższego publicznego, bezpłatnego kształcenia warunkuje rozwój polskiego tańca, jego poziom i społeczny odbiór. Anna Królicza opowiada o metodach i modelach analizy tańca w perspektywie sztuk widowiskowych i performatywnych oraz rozwoju polskiej teorii tańca. I na koniec, tak jak i na początku, o krytyce kilka uwag Jadwigi Majewskiej.



Jak pisać o tańcu?

Jadwiga Majewska

Tańca opisać się nie da, podejmowane przez ludzi pióra próby z góry skazane są na niepowodzenie; teoretykom bowiem nigdy nie dane będzie praktycznie dotknąć tajemnicy tańca! I na tych słowach Witolda Jurewicza – wielkiego polskiego ruchmistrza – można by zakończyć rozważania o krytyce tańca. Skoro coś jest nieosiągalne, po co się tym zajmować?

W sukurs przyszedł mi Jan Ritsema – kultowa postać świata tańca, dramaturg, reżyser, teoretyk; on to kiedyś, usprawiedliwiając się niejako ze swojej nowej aktywności, którą podjął jako człowiek 50-letni – tańczenia i układania choreografii, powiedział: „Tańczę, bo tancerz może objawiać swoje myśli poprzez niezwykle instrument, jakim jest on sam. Ale jest więcej myśli w tańczeniu, niż sami tancerze sadzą”. Cieleśne myślenie to rodzaj swoistej wiedzy, niejako gromadzonej i przechowywanej w ciele. I nie ma tu znaczenia, czy opatrzone jest ono etykietką „praktyk” czy „teoretyk”: „Uświadomiłem sobie, że wiedza zamieszkuje nie tylko głowy, ale także ciało. Moja dłoń jest biblioteką wszelkich doświadczeń mojej dłoni. Moja dłoń pamięta i umie wszystko, co kiedykolwiek robiła”.

1. Sztuka tańca – jako artystyczne, emocjonalne czy intelektualne doświadczenie – nie jest ekskluzywna i nieprzekazywalna; o hermetyzm posądzają ją ci, którzy pozwalają sobie na niemyślenie o tej formie sztuki i, powołując się na nieosiągalną „prawdę”, wykluczają taniec z kulturalnego dyskursu. Sztuka tańca, skoro jest, nie może też być nieopisywalna. Jak każda sztuka – nie precyzyjnie i nie wyczerpująco, ale jednak – prowokuje myślenie, którego przebieg zostaje utrwalony jako narracja. Choć ciało, w przeciwieństwie do umysłu, nie myśli słowami, już myślenie o ciele taką narrację tworzy. Patrzący na ciało patrzy „ciałem”, które zdaje się niejako „tłumaczyć” umysłowi. No właśnie, co?

Szanse i kłopoty związane z takim opisem biorą się stąd, że proces percepcji tańca ma charakter, jak powiadają uczeni, kinestetyczny. Oznacza to, że akt poznawczy, który zachodzi podczas konfrontacji ciała patrzącego z ciałem

tańczącym, nie odbywa się w środowisku czysto semiotycznym, nie jest też tylko techniczną analizą czynności bio-maszyny ludzkiej. Dodatkowe trudności (jakże ekscytujące!) pojawiają się w przypadku percepcji spektaklu „tańca współczesnego”, czy „teatru tańca”, te bowiem rodzaje szeroko pojętej sztuki ruchu, w przeciwieństwie do klasycznego baletu, nie dysponują ściśle określonym kodem usankcjonowanych tradycją figur, których doskonałość wykonania i finezję opartych na nich wariacji można by oceniać estetycznie wystudzonym okiem znawcy.

Kinestetyczna empatia pozostaje zatem najwłaściwszym sposobem odbioru, nie ma ona jednak właściwego sobie języka wyrazu, zdolnego przekazać odbiorcy doświadczenia i sensory w formie zracjonalizowanego dyskursu. I w jakimś sensie nie może go mieć, ponieważ językowo-intelektualny „opis” rzeczywistości i „bycie” ciałem w realnej sytuacji najczęściej się wykluczają. Tym samym krytyk skazany jest na pewien rodzaj impresyjnego wspomnienia, z dodatkiem (auto)analizy psychologiczno-symbolicznej, co bywa trudne dla redaktorów poważnych pism. Czy zatem skazani jesteśmy na zaszyfrowane komentarze przekazywane między wtajemniczonymi? Czy w związku z tym sami musimy skazać taniec na hermetyczny odbiór w równie hermetycznym kółku wtajemniczonych? Przeciwnie!

Właśnie dlatego, że sztuka ruchu wciąż pozostaje młodzieńczo niezrutynizowanym sposobem artystycznego wyrazu, spektakl taneczny może być o wiele szerzej dostępnym doświadczeniem, swoją formą ewokując treści przemawiające do umysłu (cóż z tego, że drogą intuicji – ona też należy do naszych atrybutów) widza pozbawionego szczególnej erudycji. Doświadczenie poruszającego się (w sposób niepraktyczny) przed naszymi oczami korpusu odwołuje się bowiem do czegoś tak podstawowego jak pamięć ciała.

Czym ona jest? Jeśli założymy, że klasycznie pojęta *mimesis* bazuje na relacji pomiędzy figurą (werbalną czy obrazową) a pochodzącą z pamięci widza „rzeczą” jako śladem doświadczenia, to dlaczego by nie odnieść „figury ciała” do „figury cielesności” zapamiętanej przez ciało, którym jest (i które ma) widz na ciało cudze patrzący? Nie mam przy tym na myśli naśladowczej pantomimy, ale to, co w naszych ciałach utrwaliło się jako wzorzec ich poruszeń. To „coś” tkwi tam, w mięśniach, otoczone tak samo czułą powłoką emocji i znaczeń, jak w naszych umysłach tkwi to wszystko, co mimowolnie przypomina nam się, kiedy czytamy powieść lub oglądamy film. Tańczący pozwala patrzącemu „przeżyć” swój ruch, tak jak przeżywamy przygody bohaterów, którymi nie staniemy się nigdy.

W odbiorze spektaklu tańca można by na tym poziomie poprzestać i poprzez niego doznawać radości obcowania ze sztuką. Sęk w tym, że krytyczny opis sztuki domaga się języka – domaga się go bezwzględnie. Kultura ma wszak

charakter werbalny, symboliczny i obrazowy i właśnie takiej kultury uczymy się w procesie zrutynizowanej edukacji. W rezultacie większość z nas po prostu nie umie czerpać z tego bogactwa, które zawiera się w każdym człowieku, w jego własnym ciele – albo lepiej: w jego byciu ciałem. Mamy w ramionach i w łydkach, i w karku, i w brzuchu... całą Bibliotekę Kongresu, tyle że większość z nas nie potrafi korzystać z katalogu. A przecież wystarczy go tylko otworzyć, a potem uważnie i czujnie rozeznaczyć się w jego zawartości, następnie podążać za wskazówkami, żeby z czasem stać się... No, jak to zgrabnie ująć w słowa... Erudyta poruszeń?

2. Czy tego można się nauczyć? Czy można nauczyć tego innych? Oczywiście, tak samo jak naucza się (z równie desperacką nieskutecznością) poezji albo malarstwa – trochę wiedzy i znacznie więcej praktyki. Jeśli ja sama miałabym prześledzić moją drogę, moje stawanie się krytykiem, to muszę przyznać, że zdecydowanie praktyka była pierwsza. Zaczęłam od urodzenia... Najpierw chodzenie, trudna i bolesna sztuka (tak, sztuka!) sprawnego ruszania kończynami, umiejętność niesienia ciężaru ciała na własnych kolanach, sztuka poruszania się i poruszania sobą; potem mówienie, mielenie nieposłusznym językiem, wreszcie adekwatny (czyli rozpoznany przez słuchających mnie) dobór słów, na końcu pisanie, intencjonalne (czyli podjęte ze względu na kontakt) formułowanie myśli i sądów. Moje ciało pamięta tamte wysiłki – nawiązując do Jana Ritsemy – nauczyło się i zapamiętało, tak jak znaczenia zapamiętał mój umysł. I dzięki temu, co pamiętam, w ogóle jestem w stanie istnieć.

Pamiętam pierwszą jazdę na rowerze w Tomaszowie Mazowieckim – dzięki niej jadę swobodnie za moją córką w nowohuckim parku; umiem jeździć na łyżwach, moje nogi przypominają sobie o tym na lodowisku w Millennium Parku w Chicago; ostatnio wróciłam, po kilkunastu latach przerwy, do jazdy na nartach, łydki, uda i biodra szybko złapały równowagę na stoku w Białce Tatrzańskiej; pływam w falach Adriatyku jak kiedyś pływałam w nurtach Pilicy – nie zapomniałam ani tamtego ruchu, ani tamtego czasu, ani tamtego miejsca. Pamięć o tamtym świecie jest przecież ze mną tu i teraz – w pamięci ciała, które jest mną nie mniej niż mój umysł i moje fotografie. Pamiętam (umysłem i mięśniami) przełamywanie zahamowań w trakcie ćwiczeń improwizacji kontaktowej z Nancy Stark Smith; pamiętam (wszystkimi kończynami) doświadczenie szukania ruchowej koordynacji, niezwykle trudne, bo już „mistrzowskie” lekcje używania słowa w ruchu, mozolne ćwiczenie harmonizowania odmiennych narracji, słownych i ruchowych, odbywane z Jane Comfort; pamiętam (jak pamięta się melodie dzięki temu, że moja krtań umie je z siebie wydobyć) odkrywanie muzyczności zawartej w ciele (ale przecież nie w uszach!) podczas pracy z Markiem Morrisem; pamiętam niemal mistyczne doświadczenie

pustki i harmonii w trakcie zajęć z tancerzami Merce'a Cunninghama... Moje dłonie wiedzą, czym jest dotyk delikatnej skóry niemowlęcia, szorstkich policzków kochanka, moja skóra i kości znają upadki i otarcia; mam w swoim ciele i niezdarnie dziewczynską dziecinność, i egzaltowaną młodzieńczość dziewczyny, i spokojną, pewną siebie dojrzałość kobiety, i nawet starość, która dopiero na mnie czeka, daje znać o sobie za progiem zmarszczek pod oczami, w słabnącej kondycji. Doświadczyłam dziecka i matki; doświadczyłam poparzenia i odmrożenia; doświadczyłam ciąży, którą szczególnie pamiętają moje małe stopy, i radosnego cierpienia porodu, ekstazy miłosnego zjednoczenia i potworności fizycznego bólu, przytulenia i odrzucenia. Niczego nie chcę zapomnieć, bo nie umiałabym radować się tańczeniem – innych.

Percypując spektakl taneczny jako widz, w istocie chłonę go ciałem, dopiero potem wywołując ze swojego ciała to, co pochłonęłam (jak wywołuje się duchy), i wprowadzam do umysłu – siedziby języka. Gdzieś na tej drodze muszę dokonać translacji. W umyśle znajduje się przecież wiedza, kulturowe symbole, konteksty, skojarzenia, znajomość form, tradycji, zapożyczenia i cytaty. One niejako przechwytyują i adaptują (a może nawet adoptują) cielesną pamięć, zamieniając ją w narrację o pamiętanym. Dzięki temu to, co było doświadczeniem indywidualnym i bezpośrednim, staje się znaczeniem uniwersalnym i ponadczasowym, i jako takie odnosi się do współczesności. Znaki bowiem zawsze szukają sobie desygnatów. Tym samym nawet najbardziej abstrakcyjny spektakl tańca jest także o czymś i czegoś dotyczy, zakorzenia się w świecie, w którym cały czas istnieje moje ciało. Tu, gdzie istnieje ja – ciałem.

3. Tak w skrócie wyglądałby proces pracy, jaką przeprowadza rzetelny krytyk tańca. Pozostaje pytanie o specyfikę języka opisu. Przy czym nie chodzi tylko o terminologię, a raczej o to, co krytyk jako widz i widz jako krytyk powinien w spektaklu tanecznym zauważyć, czemu nadać sens i co poddać ocenie.

Roboty krytycznej nie pojmuję bowiem wyłącznie jako analizy (do czego używam teoretycznych narzędzi i praktyki doświadczenia), ale przede wszystkim aktywnie i niezwykle czule, w skupieniu i z dobrą wolą – doświadczam spektaklu. Rzetelny krytyk wie, że na pewno nie wszystko zdołał odczytać, uczciwy krytyk wie, że nie ma obiektywnej krytyki, zawsze jest ona subiektywnym odbiorem, wszakże odbiorem nie „moim tylko”, ale „kogoś we mnie”, kto chce pozostać jak najbardziej obiektywnie docieklivym współuczestnikiem performansu, zajmującym przewidziane dla niego miejsce na widowni. Jako krytyk jestem „widzem” w roli widza, który obarczony jest szczególną odpowiedzialnością – odpowiedzialnością pośrednika. Moje ciało uczestniczy w spektaklu jako narzędzie mojej interpretacji, ta zaś ma stać się nie tylko moja. Moje ciało i umysł zmieniają się więc w krytyczne narzędzie.

Uczciwe krytykowanie uprawia się, według mnie, po to, by samemu coś sobie wyjaśnić, samemu sobie uświadomić, samego siebie zmusić do precyzyjnych sądów. To jakby własną subiektywną radość lub niechęć przywołać do porządku, zmusić do odpowiedzialności – odpowiednie dając rzeczy słowo. A dla innych? Po to, by rozszerzyć granice teatralnej sceny poza granice teatru, żeby zdefiniować coś praktycznie, czyli w języku odmiennym od akademickiego definiowania na użytek samej definicji, by innym otworzyć oczy na to, co odczuwam jako ważne i wartościowe, by wskazać swoim spojrzeniem kierunki patrzenia, odmienne, niespodziewane perspektywy.

4. Pytanie boleśnie praktycznie brzmi zatem: na czym w dzisiejszych warunkach polega rola krytyka tańca w Polsce? I odpowiedź, która narzuca mi się natychmiast, intuicyjnie jak odruch (więc jakby z ciała...) – krytyk ma być omnibusem. Oczekuje się od nas (bo jest nas ledwie kilkoro): pisanie krytycznych recenzji, pogłębionych analiz, historycznych opracowań, urzędowych raportów, niezbędnych artystom rekomendacji, raportów, dokumentacji. Do zadań naszych należy: prowadzenie szeroko zakrojonej akcji edukacyjnej na wielu poziomach, poszerzanie społecznej wiedzy i świadomości o tej dziedzinie sztuki, od rozmów i tematycznych wykładów dla publiczności począwszy, przez wywiady z artystami, prowadzenie warsztatów z wiedzy i pisanie o tańcu, na wykładach akademickich skończywszy. Mamy też promować polski taniec (a nie ulubiony zespół czy ustosunkowany teatr instytucjonalny), organizować i brać aktywny udział w sesjach, sympozjach, kongresach, konferencjach, festiwalach polskich i międzynarodowych. Każę się nam brać odpowiedzialność za kreowanie kryteriów przez zasiadanie w jury i w zespołach eksperckich; stawia się zadanie bycia aktywnym działaczem społecznym, podejmującym dialog z urzędnikami administracji państwowej. Nasza praca polegać ma też na wprowadzaniu dyskursu oraz informacji o tańcu do mediów zajmujących się kulturą, przełamywaniu ich stereotypów i lenistwa, bo sławetne informatory kulturalne, tygodniki kulturalne „kulturalnych” telewizji ograniczają krytyczny dyskurs do z góry przewidzianej wymiany *bon motów*. Słowem: krytyk tańca musi wszystko sam, nie może liczyć ani na kulturalny snobizm, ani na zespół ekspertów.

Pytanie kolejne zatem brzmi: jakich te cele wymagają działań? Ciągłych, interwencyjnie akcydentalnych i perspektywicznych, jednorazowych i długoterminowych, a przede wszystkim elastycznych, bo w tej dziedzinie wciąż nie ma ustalonych sposobów pracy i przewidywalnego wsparcia instytucji.

W przeciwieństwie do swoich kolegów z innych dziedzin sztuki, krytyk zajmujący się tańcem współczesnym ma jeszcze do spełnienia bardzo istotne zadanie – edukacyjne. Musi wciąż nauczać widza samego odbioru spektaklu tanecznego, ponieważ wbrew pozorom (takim pozorem jest choćby tak zwana „matura

z wiedzy o tańcu”), nie uczy tego ani szkoła, ani zdrowy snobizm kulturalny, czyli na przykład rozmowy w kawiarni. Podczas gdy dyskusje o ważnych spektaklach teatralnych stają się częścią debaty kulturalnej, walki politycznej, negocjacji społecznych toczonych w mediach, a filmy po prostu opowiadamy sobie przy piwie, to o spektaklach tańca nigdzie się nie mówi, a nawet spychane są one intencjonalnie poza obręb spraw traktowanych poważnie. I to nie tylko dlatego, że doświadczenie ruchu jest jakoby niewerbalizowalne.

Na dzień dzisiejszy zależy mi przede wszystkim na tym, aby podnieść poziom dyskusji o sztuce tanecznej, która niestety wydaje się deprecjonowana w publicznym dyskursie. Nie liczę na doraźną skuteczność takich działań, ale samo podniesienie sprawy do poziomu kongresu ogólnopolskiego, nagłościone przez media, może mieć oddziaływanie symboliczne, a w dłuższej perspektywie – pragmatyczne. A że żyjemy w kraju, w którym symbolami robi się nie tylko poetykę, ale i politykę, pomyślałam o Kimś, kto te znaczenia umie doskonale odczytywać i prezentować innym do odczytania. Erudyta ruchu zatem... Kto to taki? Przede wszystkim autor tekstów, ale poprzez owe teksty również autor swoistego ruchu myśli.

Mamy bowiem niejako dwa przeciwstawne kierunki działania krytyków tańca: z jednej strony muszą oni dążyć do wytworzenia języka właściwego tej dziedzinie sztuki, z drugiej strony – zmuszeni są prowadzić działania na forum znacznie szerszym niż krytyka artystyczna sama w sobie. Artykuły krytyczne i recenzje to właściwie jedyne źródło dokumentujące historycznie rozwój sztuki tańca. Teksty są rozproszone – często w lokalnych gazetach – nie układając się w żaden spójny obraz ani nie współtworząc jednorodnego języka opisu czy teoretycznej refleksji, ponieważ nie ma jeszcze pisma, które mogłoby prowadzić spójną politykę kształcenia, informowania i krytycznego namysłu. Najlepsze, różnorodne stylistycznie i metodologicznie teksty pomogłyby nam stworzyć język opisu przedstawienia tanecznego, którego brak wszyscy tak bardzo odczuwają. A przecież każdy kolejny tekst jest próbą znalezienia krytycznego języka opisu i analizy spektakli tańca teatralnego na polskim gruncie. Jednocześnie stanowi kronikę tego, co w tańcu ostatnich 20 lat się wydarzyło, artystycznego rozwoju jednych zespołów i indywidualności, ale też schyłku drugich. Taka „kronika polska” jest uzupełniana o artystyczne wydarzenia światowych twórców, odwiedzających nasz kraj i tym samym poszerzających horyzont naszego rozumienia tańca. W takim kontekście polski taniec staje się po prostu tańcem europejskim, światowym, o swoistym jednak, wyłaniającym się niejako samoistnie charakterze. Przynajmniej chciałabym, aby tak było, i w naszym interesie jest tak o sobie myśleć.

5. O tańcu zatem daje się pisać, co więcej, już robimy to skutecznie, choć „na ślepo”. Dotychczas język naszych tekstów rozpięty był – upraszczając – pomiędzy

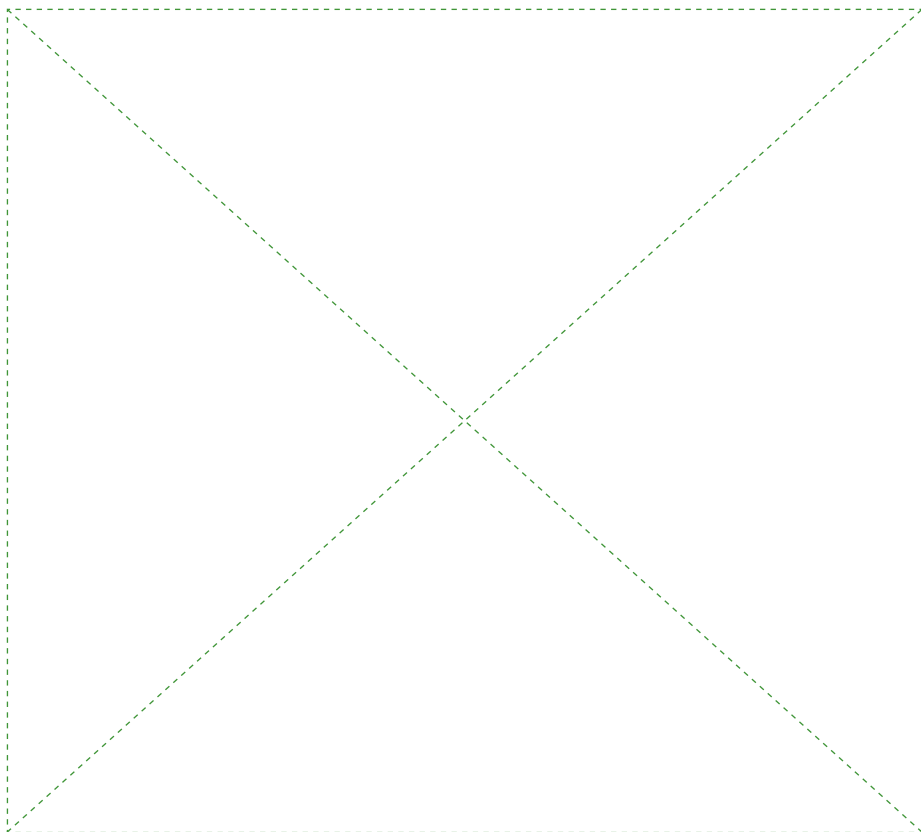
opisem teatralnym (jedno z najstarszych regularnie ukazujących się pism umieszczających krytyki spektakli tańca to miesięcznik „Teatr”, wspierający taniec do dziś), lokującym doświadczenie ruchowe w kontekście semiotycznej analizy widowiska; a opisem muzycznym (drugim pismem jest dwutygodnik „Ruch Muzyczny”), który główny nacisk kładzie na warstwę muzyczną w przedstawieniu teatru muzycznego opera/balet.

Rodzi się również pytanie o podmiotowość dzieła, jakim jest spektakl taneczny. Czy możemy mówić, że pozycja choreografa jest równa pozycji reżysera w teatrze? Jak wtedy oceniać spektakl choreografii zespołowej i autorskiej reżyserii? Podmiotem jakiego zjawiska artystycznego jest twórca spektaklu solowego? Czy jest choreografem samego siebie? Reżyserem spektaklu o samym sobie? Czy może kimś w rodzaju hiperperformera? Problemy można mnożyć. I dobrze, bo szczegółowe pytania domagają się precyzyjnych odpowiedzi. Myślę, że na tym etapie rozwoju krytyki tanecznej w Polsce właśnie swego rodzaju ambicja intelektualna w odniesieniu do tej sztuki stanowi to, czego potrzeba nam najbardziej. Nie deprymujmy się więc wzajemnie – tancerze, choreografowie, teoretycy i pisarze – założoną z góry klęską refleksji nad tańcem w obliczu doświadczenia ruchu.

Na koniec zatem pytanie skierowane ku przyszłości: do czego powinniśmy dążyć? Czy do jakiegoś forum, którym mogłoby stać się samodzielne pismo o tańcu teatralnym/artystycznym, i które postawiłoby sobie zadanie wyraźnej promocji tańca współczesnego w przestrzeni współczesnej debaty kulturalnej? Czy raczej do stałej obecności w mediach i w debatach kulturalnych? Wszyscy wciąż spotykamy się przecież z mniej lub bardziej drwiącym, a nawet pogardliwym traktowaniem sztuki tańca, a tym samym umieszczaniem jej na marginesie dyskusji o kulturze. Pamiętajmy jednak, że grozi nam też nadmierna specjalizacja, która może prowadzić do samowykluczenia się z kręgu szerokiego zainteresowania. I wreszcie pytanie najtrudniejsze: czy faktycznie mamy w Polsce na tyle bogatą i wartościową „ofertę”, czy może tylko ambitne wysiłki? Czy mamy domagać się uwagi, czy raczej sami sobie wyznaczyć ambitniejsze cele?

W tym kontekście chciałabym zachęcić do dyskusji na temat: polskość polskiego tańca. Zwykle bowiem sami strącamy się z uniwersalnej sceny zachodniej, eliminując się z międzynarodowych kontekstów. Dzieje się to ponieważ z braku szerokiego dostępu do edukacji tanecznej i jej lokalnego poziomu; z tego powodu nie możemy obecnie konkurować z zachodnim tańcem pod względem techniki, ale nie o technikę wszak bój się toczy. Możemy za to pomagać i ośmielać polskich twórców w samokształceniu i w poszukiwaniach specyfiki tego, co odmienne, oryginalne, wyjątkowe. Ze słabości daje się bowiem zrobić siłę. Myślę, że szczególnie cenne jest to, co odróżnia polski taniec od polskiego teatru (który ze

względem na swój system edukacji jest autarkiczny): fakt, że ludzie kształceni na najlepszych europejskich uczelniach tanecznych czy na wydziałach sztuk performatywnych wracają do Polski, a przynajmniej chcą tutaj także tworzyć, wpisując tym samym swoje zagraniczne doświadczenia i wykształcenie w polski kontekst kulturowy. Ta konfrontacja może zmienić się w czynnik stymulujący oryginalność. Nasza swoista niedojrzałość może więc stać się atutem, jeśli będziemy mieli w sobie bezczelną determinację nastolatka. No, już dwudziestolatka... Oczywiście, my też mamy swoją tradycję, ale marną o niej wiedzę ma kulturalny Polak, bo podstawowych książek o tańcu się nie wznawia, a nowych niemal nie publikuje. Twierdzą jednak, że kiepska świadomość tradycji polskiego tańca może stać się wyzwaniem; brak autorytetów powoduje konieczność samodzielności twórcy, a krytyk sięga wtedy do korzeni. Ważne, by nie bać się być podmiotem twórczym, odważnie proponującym nowe rozwiązania powstałe na skutek zderzenia czy syntezy tradycji – tej przywiezionej i tej zastanej. Czy polski taniec ma dzisiaj szanse ofiarować światu to, co niegdyś polski teatr ofiarował Grotowskiemu czy Kantorowi?



Gry medialne

Sandra Wilk

W Internecie rozgrywają się takie same dramaty jak w świecie rzeczywistym. Narodziny, śluby, rozwody, nagłe lub powolne umieranie. Są wypadki losowe, włamania, kradzieże, niemoralne zachowania. Wybuchają zazdrość czy zawiść, pojawia się walka konkurencyjna. Ale zawiązują się też przyjaźnie, współprace czy koalicje. Tu ciągle trwa gra. Gra medialna.

Cyfrowy rynek informacji o tańcu wciąż ulega zmianom, i – mniej lub bardziej dynamicznie – przechodzi proces transformacji. A efekty tej przemiany mogą zaważyć na tym, w jaki sposób teatr tańca będzie postrzegany w mediach. Jak więc sprawić, by tradycyjne media, w szczególności te drukowane, uznały, że sztuka tańca zasługuje na takie samo zainteresowanie jak teatr, literatura czy sztuki plastyczne? Odpowiedź na to pytanie oczywiście nie jest prosta, bo zależy od wielu czynników, poczynając od wartości artystycznej przedsięwzięcia, a skończywszy na jego promocji. Analiza właśnie tej końcowej fazy produkcji spektaklu, festiwalu czy innego wydarzenia powinna najbardziej interesować wszystkich tych, którzy zajmują się polityką informacyjną.

Aby jednak móc zastanawiać się nad przyszłością cyfrowego rynku informacji, musimy spojrzeć wstecz i przypomnieć sobie, przez co przechodzili twórcy serwisów w czasach, gdy „taneczny tort” nie był jeszcze pokrojony. Tematem tej refleksji będzie więc taniec współczesny, a mający inną specyfikę organizacyjną rynek baletowy, folkowy i tańca towarzyskiego nie zostanie tu szerzej ujęty. W związku z tym sięgamy w całkiem niedaleką przeszłość, obejmującą zaledwie dekadę.

narodziny pierwszego serwisu (1999–2000)

Pierwszym w historii serwisem informacyjnym o tańcu współczesnym był założony 20 października 2000 roku w Warszawie Serwis Tańca. Jego pomysłodawczynią, a zarazem jedną z założycielek była Sandra Wilk, działająca we

współpracy z Katarzyną Czarnecką (obie są dziennikarkami prasy codziennej)). Pierwotnie jego forma miała być „siecią w sieci”, czyli platformą wymiany informacji pomiędzy największymi festiwalami tańca w Polsce. Idea ta zakładała powiązanie istniejących ówczesnie witryn festiwalowych w wirtualny krąg, do którego mógł dołączyć każdy kolejny organizator. Publikowane w kręgu wiadomości nie miały trafiać na stronę zbiorczą, lecz być publikowane w specjalnym module zamontowanym na stronach wszystkich jednostek tej sieci. Pomysł został zaprezentowany w 1999 r. podczas forum choreograficznego w Lublinie, odbywającego się w trakcie Międzynarodowych Lubelskich Spotkań Teatrów Tańca (obecnie Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca). Nie spotkał się jednak z poparciem środowiska tanecznego. Uznało ono, że koszty związane z wdrażaniem takiej technologii wymagają poważnego wsparcia dotacyjnego, na które wówczas nie można było liczyć.

Tu należy się słowo wyjaśnienia – był to okres, kiedy Internet nie odgrywał jeszcze znaczącej roli na rynku informacyjnym. W Polsce pierwsze połączenie z globalną siecią miało miejsce w 1991 roku, a pierwsza strona internetowa powstała trzy lata później, to jest w roku 1994 (stworzono wówczas witrynę uniwersytecką w Instytucie Fizyki) *. Pięć lat po tym fakcie tylko kilka teatrów tańca posiadało własne skromne witryny, a większość zespołów czy tancerzy nie miała nawet komputerów. Propozycja wdrożenia na rynku zupełnie nieznannej technologii wydawać się więc mogła działaniem na wyrost, choć wszyscy wiedzieli, że największym problemem, z jakim się borykają, jest brak dostępu do informacji o działaniach polskich teatrów tańca i rodzimych festiwalu.

Koncepcja zbudowania serwisu służącego całemu środowisku została więc zmieniona i w ramach działalności stowarzyszenia wolna strefa zaprojektowano klasyczny serwis informacyjny. Serwis Tańca w latach 2000–2007 działał pod bezpłatnym adresem www.wolnastrefa.republika.pl, a w 2007 r. został przeniesiony na komercyjny adres www.moderndance.pl, pod którym istnieje do dziś **.

Serwisowi Tańca w pierwszym pięcioleciu działalności towarzyszyła witryna pomocnicza www.serwistanca.republika.pl, na której umieszczano ogłoszenia o warsztatach, a w latach 2005–2007 publikowano wizytówki teatrów tańca (dla tych twórców, którzy nie mieli własnych witryn). O tym, jak mało rozwinięty w pierwszym roku działalności tej witryny był rynek informacyjny, niech świadczy fakt, że przez pół roku żaden z polskich organizatorów nie przysłał sam wiadomości do opublikowania. Informacje do publikacji były pozyskiwane przez twórców witryny: osobiście, poprzez rozmowy telefoniczne, z agencji prasowych i polskiej prasy.

* Dane z Instytutu Fizyki Uniwersytetu Warszawskiego.

** Wszystkie dane dotyczące Serwisu Tańca pochodzą z archiwum Serwisu Tańca/wolnej strefy.

Ze względu na brak zewnętrznego finansowania przez całe lata serwis był promowany tylko poprzez wiadomości e-mailowe i to, co dziś nazywamy marketingiem szeptanym, czyli przez przekazywanie informacji bezpośrednio od osoby do osoby. W późniejszym czasie pojawiły się linki ze stron internetowych zaprzyjanych teatrów. Do dnia dzisiejszego nie możemy mówić o istnieniu profesjonalnej reklamy tego i innych polskich serwisów informacyjnych na temat tańca. Od 2000 r. rynek komputerowy dynamicznie się rozrastał, bo coraz więcej osób decydowało się na zakup komputerów i modemów do połączeń z Internetem. Równolegle rozwijały się projekty prezentacyjne, festiwalowe, warsztatowe, które potrzebowały coraz większej liczby widzów. W tym okresie Serwis Tańca stanowił dla organizatorów jedyny w kraju bezpłatny kanał do kontaktu z widzami.

informacje bezpośrednie (od 2001)

Nawet po wkroczeniu w XXI wiek niełatwo było zbudować tematyczną witrynę internetową – programy do ich tworzenia nie posiadały przyjaznego interfejsu, tancerze zmuszeni byli korzystać z usług osób trzecich (firm czy informatyków, którzy sami uaktualniali witryny). A potrzeba wymiany wiadomości wciąż rosła. Wielu z organizatorów podjęło inną formę komunikacji z widzami. Były nią newslettery i fora dyskusyjne. Najsilniej rozwinął się w tym okresie newsletter Moc Tańca założony i prowadzony przez Krzysztofa Lacha. Dokumentacja dotycząca Mocy Tańca obejmuje okres od października 2002 roku do kwietnia 2006 roku. Regulamin tej moderowanej listy informacyjnej z 2002 roku stwierdzał, że „każda propozycja dotycząca wydarzenia tanecznego, nadesłana na listę, zostanie rozesłana do wszystkich członków listy”^{*}.

Od maja 2003 roku swój newsletter o nazwie Danservis okazjonalnie produkuje także festiwal ciało_umysł (obecnie Ciało/Umysł), który informuje o wybranych wydarzeniach z Polski i Europy (głównie o audycjach i programach szkoleniowych). Wiadomości, przygotowywane początkowo przez Stowarzyszenie Tancerzy Niezależnych, później przez Fundację Ciało/Umysł, wysyłane są jednak jedynie co kilka miesięcy. Ostatnie dane o Danservisie pochodzą z 2009 r. Warto zaznaczyć, że w archiwum Serwisu Tańca jest z tego długiego okresu (2003–2009) jedynie kilkanaście newsletterów. Za to obecnie Ciało/Umysł przygotowuje w czasie trwania swojego festiwalu codzienny, bardzo dobrze przygotowany newsletter tematyczny dotyczący tej imprezy^{**}.

^{*} Dane z archiwum korespondencji cyfrowej Serwisu Tańca.

^{**} Dane z archiwum korespondencji cyfrowej Serwisu Tańca.

Funkcję newsletterów wykorzystywali także inni organizatorzy i powstałe w późniejszych latach serwisy informacyjne (Serwis Tańca od 2000 r., Nowy Taniec od 2006, DanceDesk od 2008, Stary Browar – Nowy Taniec od 2004 i inne). Niestety, żaden z newsletterów ogólnych (czyli niepromujących wydarzeń jednego organizatora czy teatru) nie rozwinął się na tyle, by można go nazwać prężnym, dynamicznym medium. Za to newslettery konkretnych teatrów funkcjonują całkiem dobrze, a są wśród nich między innymi masowe listy Śląskiego Teatru Tańca, Polskiego Teatru Tańca, Teatru Dada von Bzdülów, Teatru Tańca DF, Eferte_Fundacji Rozwoju Tańca (jedyne z nich, który poza działalnością programową teatru informuje też o wydarzeniach innych organizatorów). Wydaje się, że przyczyną upadku ogólnopolskich newsletterów o tańcu był przede wszystkim rozwój rynku technicznego. Coraz doskonalsze programy antyspamowe doprowadzały do blokowania wysyłanych ręcznie e-maili do dużych grup odbiorców, a jednocześnie ich nadawcy nie mogli ze względów finansowych inwestować w lepsze oprogramowanie. Brak pieniędzy ograniczał też rozwój graficzny listów masowych i uniemożliwiał równą walkę z narastającą komercyjną konkurencją. Newslettery nie przynosiły zysków – nie pozyskiwano partnerów, a co za tym idzie, nie zamieszczano w nich reklam czy tekstów sponsorowanych. Dodatkową przyczyną upadku tego medium były też, po roku 2001, narodziny technologii Web 2.0, w efekcie której pojawiły się w Internecie tworzone przez samych odbiorców portale społecznościowe, listy dyskusyjne i blogi. Wobec tych faktów w ciągu zaledwie kilku lat byliśmy świadkami gwałtownych śmierci tych e-mailowych serwisów.

dyskusje i romanse (2003–2005)

Była jeszcze inna łatwa możliwość komunikacji z widzami. Duże możliwości przyniosła technologia forum dyskusyjnego. Forum, czyli gotowe oprogramowanie, z którego mógł skorzystać każdy, kto posiada choćby minimalną wiedzę techniczną, umożliwiało prowadzenie czegoś na kształt serwisu informacyjnego przy minimalnym wkładzie pracy założyciela. Oczywiście, aby fora tętniły życiem, wymagają regularnej opieki, podsyłania dyskusji oraz zamieszczania autorskich wiadomości.

Od 2003 r. działa Forum taniec współczesny i nowoczesny, założone na portalu Gazeta.pl przez tancerza i choreografa Macieja Florka z wrocławskiego Teatru Tańca DM Floo. Publikuje się tu bieżące informacje, a widzowie włączają się w tworzenie dyskusji. Medium działa do dziś pod adresem http://forum.gazeta.pl/forum/f,10976,TANIEC_wspolczesny_i_nowoczesny.html, ale ze względu na brak możliwości wprowadzania modyfikacji technicznych unowocześniających

wygląd forum, jego nawigację i organizację nie jest zbyt przyjazne dla użytkowników. Większość zawartych na nim postów została zarchiwizowana i obecnie prosty dostęp można uzyskać jedynie do zapisów z lat 2009–2010 *.

Warto tutaj także omówić witrynę Balet, prowadzoną przez dziennikarkę i promotorkę baletu Katarzynę K. Gardzinę. Choć jej strona (www.balet.pl) sprofilowana jest, rzecz jasna, na temat tańca klasycznego, informuje widzów także o wydarzeniach ze świata teatru tańca współczesnego. Forum założone zostało w roku 2001, a poważnie zmodyfikowane i połączone z informacyjną stroną internetową w październiku 2003 **. Jednak zarówno w okresie startu serwisu, jak i przez cały czas działalności, dział wiadomości bieżących aktualizowany jest okazjonalnie, średnio raz na kilka miesięcy. Trudno więc mówić o jego roli na rynku bieżącej informacji. Dobrze rozwinięty jest za to dział sylwetek baletowych i wspomniane forum, stanowiące najważniejszy element całej witryny. Znajdziemy na nim setki logicznie pogrupowanych informacji o tańcu klasycznym oraz dyskusje, które pomogą niejednemu adeptowi tej sztuki. Forum jest najważniejszym medium Web 2.0 (społecznościowym, tworzonym przez samych użytkowników) o tańcu w Polsce, cieszy się ogromną popularnością, jest dobrze wypozycjonowane w wyszukiwarkach, a zawarte w nim wiadomości często wypierają z pierwszych pozycji wyszukiwania ogólnopolskie portale informacyjne.

To duży sukces. Ale ocena efektywności promocji tańca poprzez wiadomości podawane przez portale Web 2.0 jest bardzo trudna. Widz może (ale nie musi!) oceniać wiarygodność informacji lub jej źródła. Co innego dziennikarz, który ma zawodowy obowiązek ustalić, czy wszystkie dane dotyczące opisywanego wydarzenia są prawdziwe. Jeśli chcemy, żeby tradycyjne media pisały o tańcu, na rynku cyfrowym muszą istnieć serwisy informacyjne, gwarantujące swoją marką rzetelność i jakość publikowanych przez siebie wiadomości z dziedziny tanecznej ***.

Mimo działania potężnego forum baletowego Serwis Tańca nadal nie miał w polskim Internecie mocnej konkurencji zajmującej się tańcem współczesnym. Z biegiem lat liczba wejść na jego stronę rosła w dużym tempie i w okresie 2005–2007 osiągnęła wynik 40 tysięcy odkryć miesięcznie, co dało od momentu

* Dane pochodzą z forum Gazeta.pl.

** Wszystkie dane dotyczące serwisu Balet pochodzą z danych ze strony [Forum Balet.pl](http://Forum.Balet.pl) lub Balet.pl.

*** Wolna strefa, w okresie 2001–2002, podczas realizacji projektu prezentacyjnego „Republika Tańca” w Teatrze Małym w Warszawie przeprowadziła jeden sondaż dotyczący rzetelności źródeł informacji. Widzowie odpowiadali na pytanie, jakie źródło informacji zadecydowało o podjęciu decyzji przyjsia na spektakl. 3/4 badanych przedłożyło markę Serwisu Tańca nad ogólnopolskie portale informacyjne, takie jak Onet.pl czy WP.pl. Zaznacza się, że dane te mają charakter orientacyjny, ponieważ niestety nie zachowana została dokumentacja tego sondażu.

premiery witryny wzrost oglądalności o 3300 procent. Ale oto na rynku pojawili się pierwsi konkurenci. W 2003 r. powstał Podkarpacki Serwis Tańca Współczesnego, dwa lata później Krakowski Serwis Tańca Współczesnego. 23 lutego 2003 r. w sieci zadebiutowała lokalna witryna o tańcu współczesnym – Podkarpacki Serwis Tańca Współczesnego. Jej założycielem był młody entuzjasta sztuki tańca z Krosna, Tomasz Wróbel. Pod adresem www.taniec.xq.pl stworzył serwis, którego ambicją była integracja zespołów z całego regionu. Założyciel zdawał sobie sprawę z trudności promocyjnych i braku cyfrowych kanałów docierania do widzów. Chcąc zapobiec problemom dystrybucyjnym, jeszcze przed premierą swojej strony zwrócił się do Serwisu Tańca o wsparcie. Powstał pierwszy mariaż serwis-serwis. Witryny promowały się wzajemnie poprzez zamieszczanie banerów reklamowych partnera, Podkarpacki Serwis Tańca Współczesnego dostarczał Serwisowi Tańca bieżących wiadomości ze swojego regionu, w zamian Serwis Tańca (a w zasadzie stowarzyszenie wolna strefa) udzielił PSTW zgody na przedruk wybranych artykułów z wydawanego przez wolną strefę miesięcznika „Strefa Tańca”. Niestety, mimo ambitnych założeń i częstych aktualizacji, Podkarpacki Serwis nie przetrwał długo (kilkanaście lub kilkadziesiąt miesięcy – dane na ten temat nie zostały zarchiwizowane, prawdopodobnie mówimy o okresie od 2003 do 2004, lub do 2005) *.

Lata 2003–2005 były okresem silnego rozwoju Serwisu Tańca – strona pomocnicza zaczęła służyć jako miejsce zaparkowania wizytówek tanecznych, zaczęto także publicznie udostępniać dane organizatorów (wcześniej dane do rejestracji na zajęcia były wysyłane e-mailem do osób zainteresowanych uczestnictwem). Wyodrębniono dział o Międzynarodowym Dniu Tańca, z tekstami problemowymi i wywiadami. Rozbudowa Serwisu Tańca była efektem podjętej przez wolną strefę w 2003 r. decyzji o zaprzestaniu organizacji prezentacji teatralnych i skupieniu się całkowicie na działalności informacyjnej i promocyjnej tańca.

10 stycznia 2005 r. Anna Nowak i Magdalena Konik (tancerka i fotografka z Krakowa, współpracująca wcześniej z miesięcznikiem „Strefa Tańca”) założyły Krakowski Serwis Tańca Współczesnego. Nowa witryna działająca pierwotnie pod adresem www.kstw.republika.pl także korzystała z pomocy promocyjnej Serwisu Tańca. Zamieszczała bieżące wiadomości o pokazach i warsztatach tanecznych regionu (także tych w szkołach tańca nowoczesnego), recenzje, teksty problemowe i jako pierwsza publikowała aktualne zdjęcia taneczne zebrane w albumy. Pod koniec 2005 witryna została przeniesiona pod adres www.taniecwkrakowie.pl **. Obecnie adres ten nie istnieje, ale zachowała się pierwsza archiwalna witryna,

* Dane z archiwum korespondencji cyfrowej Serwisu Tańca.

** Dane z archiwum korespondencji cyfrowej Serwisu Tańca i archiwalnej witryny Krakowskiego Serwisu Tańca Współczesnego.

która jest ważnym dowodem na to, że lokalny, regionalny serwis może zawierać unikatowe treści, jakimi nie dysponują serwisy ogólnopolskie. Magdalena Konik tańczy obecnie w jednym z najstarszych teatrów w Krakowie – Teatrze Tańca DF, w którym dba również o identyfikację wizualną.

zmiany i podboje (2006–2009)

Zapanowała stagnacja. Pojawiające się efemerycznie różne serwisy (tu omawiane są te najważniejsze) nie miały sił i możliwości konkurować z już istniejącymi. Wykorzystały to ogólnopolskie portale wielotematyczne, które wprowadziły działy zajmujące się tańcem. Serwis Tańca otrzymał propozycję kupna od portalu Independent.pl, na jego zawartość zwrócił uwagę także Onet.pl. Inne portale, w tym teatralne, budowały swoje bazy, a rynek zaczął się rozdrabniać. Cały nacisk został położony na tempo podawania informacji, co spowodowało, że walka medialna stała się po prostu nużąca, nieprzynosząca nowych wyzwań. W Serwisie Tańca podupadły wówczas wszystkie działy opiniotwórcze (recenzje, teksty problemowe, wywiady).

Ale w 2006 r. pojawiła się w Internecie witryna, której twórcy stawili czoła tej monotonnej strukturze. Serwis Nowy Taniec, założony przez teatrologa i prezeskę fundacji Performa Annę Królicę oraz kulturoznawcę Witolda Mrozka, zaproponował nową jakość. Jego twórcy skupili się na tekstach recenzyjnych, naukowym podejściu do tańca oraz działaniu opiniotwórczym. Dzięki temu Nowy Taniec nie ścigał się z innymi, lecz wszedł w lukę informacyjną. To, mimo późnego startu, zadecydowało o jego sukcesie. Najważniejszą częścią witryny www.nowytaniec.pl jest Czytelnia, w której publikowane są prace magisterskie i artykuły naukowe dotyczące tańca współczesnego. Mamy tu do czynienia z pierwszą próbą stworzenia cyfrowej tematycznej biblioteki naukowej na temat tańca, przy czym Czytelnię uzupełnia Bibliografia taneczna, czyli spis aktualnych artykułów prasowych o tańcu współczesnym. Początkowo Bibliografia była prowadzona na Forum Nowego Tańca (niestety nie ma upublicznionej archiwizacji tego projektu – obecnie na forum dostępne są tylko wiadomości z 2010 r.), a obecnie przyjęła formę interaktywnego działu witryny. Na Forum Nowego Tańca publikowana jest także dokumentacja Otwartego Forum Środowisk Sztuki Tańca, dobrze działa zakładka dotycząca warsztatów, niemniej medium forum nie wydaje się być obecnie priorytetowe dla twórców serwisu.

Regularne publikacje wysokiej jakości recenzji analizujących stan polskiego tańca i podawanie linków do wyselekcjonowanych, najciekawszych artykułów z polskiej prasy (w szczególności w okresie początkowym działalności Nowego Tańca oraz w czasie funkcjonowania z dotacją przyznaną przez Ministerstwo

Kultury i Dziedzictwa Narodowego – 2009 r.) wypełniły jedną z najważniejszych luk na rynku informacyjnym o tańcu. Skupiło to w jednym miejscu część krytyków, dając szansę wyjścia na forum publiczne teoretykom tańca i przynosząc tancerzom nadzieję na poprawę stanu funkcjonowania dziennikarstwa tanecznego. Zaledwie rok działania Nowego Tańca – dziś jednego z najważniejszych graczy mediów tanecznych – doprowadził do ponownego ożywienia się twórców zajmujących się informacją o tańcu. Na rynku nastąpiły duże zmiany.

W 2006 r. powstała koncepcja trójmiejskiego Biura Tańca. Jego pierwszym przedsięwzięciem był międzynarodowy projekt choreograficzny co-OPERACJA (2006), a od sezonu 2007/2008 działa w Internecie Serwis Nadbałtyckiego Centrum Kultury – Dance Desk (www.dancedesk.pl)^{*}. Dance Desk stworzył własną bazę danych o trójmiejskim środowisku tańca. Przezroczysta witryna ujednoliciła wiadomości o tamtejszych teatrach i twórcach, a poza obszernymi, autorskimi opisami teatrów i tancerzy proponuje także wiadomości bieżące, przedruki recenzji, wywiady czy ogłoszenia. Wszystko to sprawiło, że Dance Desk liczy się w grze medialnej. Wygrał nawet z gdańskim klubem Żak, w którym odbywa się większość trójmiejskich prezentacji tańca, i z jego bogatym archiwum informacyjnym. W dodatku może tę pozycję utrzymać długo, zważywszy, że dziś jest jedynym medium lokalnym o tańcu w Polsce.

Rok 2007 to także okres wielkich zmian w Serwisie Tańca, który został przeniesiony na adres www.moderndance.pl. Witryna została całkowicie przebudowana – pojawiły się nowe działy, w tym katalogi danych (Kto jest kim, Katalog Książek Tańca, Katalog Filmów Tańca), serwisy specjalne o zmarłych twórcach, galerie, kalendarium, i tak dalej. Stworzono trzy poziomy dostępu do danych serwisu. Zmiany nawigacji i zawartości doprowadziły do pozyskania nowych zarejestrowanych użytkowników. W dziedzinie możliwości kontaktu bezpośredniego na linii serwis–widz Moderndance.pl wydaje się obecnie niepokonany. Tylko w okresie 2007–2010 na stronie zarejestrowało się ponad 10 tysięcy osób^{**}, podczas gdy na Forum Nowego Tańca z okresu 2006–2010 notujemy 3100 użytkowników^{***}, a w dwa razy dłuższym czasie (2003–2010) na Forum Balet.pl zalogowanych było 2700 osób^{****}. W 2007 r. Serwis Tańca zanotował pierwszy milion odkryć strony i uruchomił z tej okazji projekt digitalizacyjny „Ale historia!” poświęcony wizualnej historii tańca^{*****}.

^{*} Dane z archiwum korespondencji cyfrowej Serwisu Tańca.

^{**} Dane pochodzą z panelu administracyjnego Serwisu Tańca (witryny www.moderndance.pl).

^{***} Dane pochodzą z Forum Nowego Tańca.

^{****} Dane pochodzą z Forum Baletu.

^{*****} W ramach projektu „Ale historia!” na stronie Moderndance.pl publikowane są w cyfrowej wersji dokumenty, katalogi, plakaty, ulotki związane z tańcem, baletem i innymi sztukami performatywnymi.

Wielki Kryzys

Koniec pierwszej dekady XXI w. to najtrudniejszy okres dla tanecznego rynku medialnego. W gospodarce wybuchł ogólnoswiatowy kryzys, który dotknął również rynek dziennikarski. Dodatkowo tuż przed kryzysem w Polsce pojawił się boom na telewizyjne programy/show taneczne. Ich efektem były narodziny dziesiątek stron o tańcu. Tworzone na szybko, często przez fanów, oferują jednak dość miałkie informacje, część z nich nawet plotkarskie, inne zamieszczają tylko treści dostarczane przez użytkowników.

Powstała jeszcze jedna przeszkoda w rozwoju – rynek zachłysnął się (dobrze już rozwiniętymi) portalami społecznościowymi. Wielu tancerzy stworzyło na nich konta i zaczęło dynamicznie aktualizować swoje profile, porzucając przy okazji regularne aktualizacje w macierzystych teatralnych witrynach. Niestety takie poczynania, przez wielu uważane za atrakcyjne i ułatwiające bezpośredni kontakt z widzami, niosą za sobą smutne konsekwencje. Profesjonalne media odwracają się od podawanych w familiarnym stylu wiadomości, dziennikarze nie korzystają z informacji zapisanych w formatach zdjęciowych, pracodawcy blokują dostęp do stron społeczności internetowych. Coraz częściej pojawiają się też raporty analityków rynku medialnego mówiące o tym, że profesjonalny rynek prasowy będzie odrzucać wszelkie informacje z tego typu portali. Przykładem może być zapowiedź stanowiska Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji z lutego 2011 r. o tym, że KRRiT nie chce, aby w programach radiowych i telewizyjnych znajdowały się bezpośrednie zachęty czy zaproszenia do odwiedzenia Facebooka czy innych serwisów społecznościowych*.

Ruch w sieci jest coraz większy, ale przynosi coraz mniej nasyconych treścią wiadomości. Obserwujemy zmianę w jakości informacji prasowych – z rozbudowanych do lakonicznych, podanych w niechlujnej formie. Za to szybko i w ładnej oprawie wizualnej. Wiele z tych krótkich wiadomości odsyła czytelnika na kolejne strony, a potem podstrony, które trzeba dodatkowo przeglądać w poszukiwaniu konkretnych faktów. Z taką informacją pracuje się niezwykle ciężko. To, co pomaga widzowi, wydłuża czas pracy dziennikarza czy twórcy serwisu informacyjnego. A czas – w przypadku mediów tradycyjnych borykających się z tak zwanym szumem informacyjnym (czyli na przykład setkami wiadomości codziennie trafiającymi do redakcji, z których szybko trzeba wyłowić te znaczące) – jest bardzo cenny.

Konsekwencje kryzysu finansowego i wybuchu nowych technologii w Internecie są bolesne dla całego rynku dziennikarskiego, a tragiczne dla rynku witryn tanecznych tworzonych bez wsparcia finansowego. Po ustaniu dotacji Minister-

* Dane pochodzą z portalu Wirtualnemedial.pl.

stwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego rozwój strony Nowy Taniec wyraźnie zwolnił, a Serwis Tańca ograniczył swoje aktualizacje do działu z bieżącymi wiadomościami i uzupełniania katalogów. Coraz mniej osób przygotowanych do zawodu decyduje się pisać o tańcu bez wynagrodzenia.

A przed nami...

Ten zastój – na szczęście – nie jest ostateczny. Bo niskie koszty produkcji cyfrowej informacji o tańcu pozwalają patrzeć z nadzieją w przyszłość. Wyjście z patowej sytuacji umożliwi pojawienie się jakichkolwiek źródeł finansowania, grupy nowych autorów witryn, silnego zaangażowania środowiska tańca lub jakiejś ciekawej, nowej koncepcji, która zmobilizuje do działania dotychczasowych graczy na rynku. Rynku, który wydaje się stabilny, bo przez ostatnie dziesięciolecie rozwija się zgodnie z zasadami panującymi w dziennikarstwie prasowym. Zgodnie z nimi ogólnokrajowa platforma medialna może przyjąć kilka mediów ogólnopolskich (o wyraźnie różnych profilach działania), sieć mediów lokalnych (promujących twórców z określonego regionu) i grupę mediów specjalistycznych (na przykład naukowych czy ukierunkowanych na jeden wąski temat). Koniec roku 2010 przyniósł szansę na rozpoczęcie tych zmian. Powstanie Instytutu Muzyki i Tańca musi doprowadzić do stworzenia stabilnej, stale finansowanej, nowej witryny. Z drugiej strony z okazji dziesięciolecia Serwisu Tańca 10 października 2010 r. powstał serwis Katalog Tańca (www.dancecatalog.pl) – stworzony przez Sandrę Wilk projekt zgromadzenia w jednym miejscu w Internecie dokumentacji o wszystkich zespołach tańca w Polsce (katalog ma objąć twórców tańca współczesnego, folkowego, baletu, zespoły młodzieżowe, festiwale i cykliczne projekty), mającej pomóc w ujednoliceniu wiadomości o sztuce ruchu. Dodatkowo witryny Serwis Tańca i Katalog Tańca zostały scalone nowym adresem internetowym www.polishdance.pl.

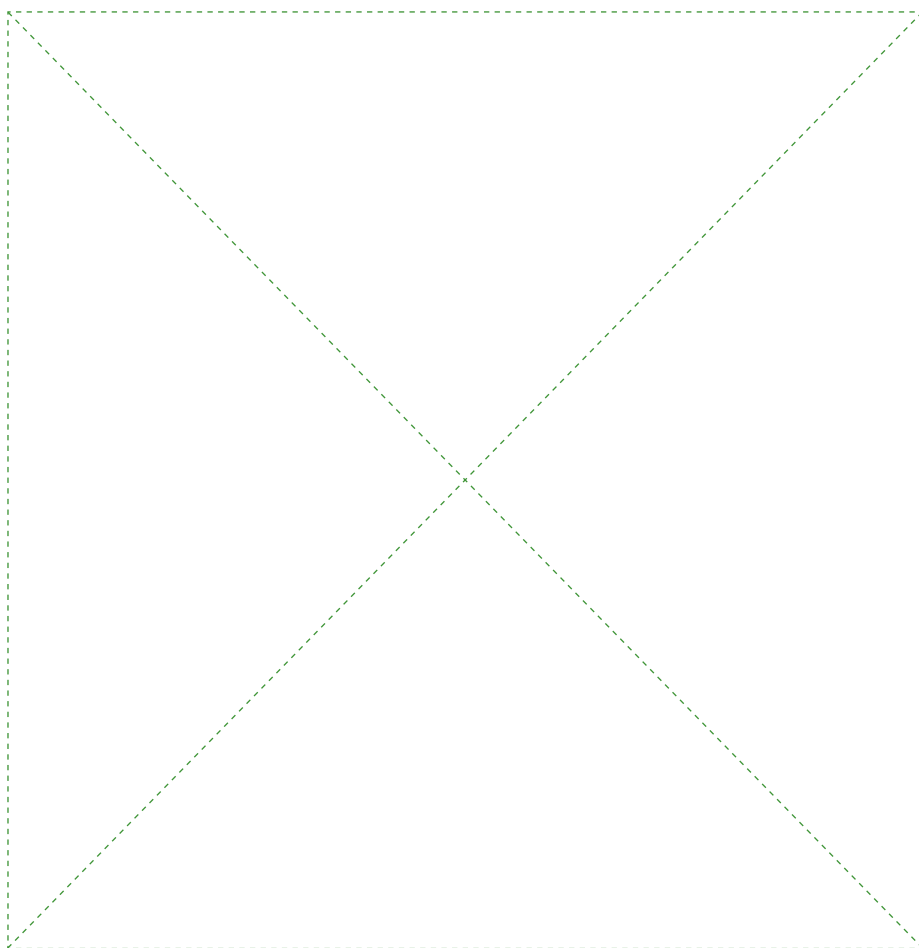
Twórcy tańca największe nadzieje pokładają w witrynie Taniec Polska (www.taniecpolska.pl) Instytutu Muzyki i Tańca, która siłą rzeczy będzie liczyć się na rynku mediów. Witryna, której premiera szykowana jest na rok 2011, przybliży sylwetki najważniejszych choreografów, teatrów i festiwali. Ze względu na autorytet tworzącej go instytucji, możliwości finansowe i organizacyjne oraz wsparcie środowiska tańca ma ogromną szansę zająć miejsce lidera, tak jak stało się to w dziedzinie teatru z witryną E-teatr.pl Instytutu Teatralnego.

Instytut Muzyki i Tańca (a w przyszłości – miejmy nadzieję – Instytut Tańca) ma jednoczyć środowisko polskich tancerzy, dając mu szansę na godną reprezentację w sferach artystycznych i instytucjonalnych. Jeśli jego witryna będzie dobrze prowadzona, może w krótkim czasie stać się głównym źródłem wia-

domości o tańcu w Polsce. Miejmy jednak nadzieję, że nie doprowadzi to do monopolizacji rynku, bo tylko istnienie mocnej konkurencji wspomaga dynamikę rozwoju mediów.

Najważniejsze jest przed nami. Wbrew pozorom, Polska dopiero włącza się w świat cyfrowy: nie mamy dobrze uregulowanego prawa dotyczącego publikacji treści audiowizualnych w Internecie, media drukowane próbują tworzyć płatne serwisy dostępne, nowe technologie są drogie. Dostęp do Internetu ma dziś jedynie co drugi Polak, szybkość łączy to około połowy średniej europejskiej, a kultura wysoka nie może jeszcze liczyć na sponsorów, mecenasów czy wieloletnie granty. To wszystko musi się zmienić.

Gra dopiero się zaczyna.



Skrzynka z narzędziami

Anna Królíca

Krytyce i badaniom nad tańcem najczęściej zadaje się pytanie o narzędzia. Niektórzy badacze, przeważnie wywodzący się ze środowisk akademickich, uważają, że wypracowali lub przejęli „skrzynkę z narzędziami” dość dobrze wyposażoną. Ale stanowisko przerażającej większości dziennikarzy prasy codziennej, teatrologów od czasu do czasu mówiących o tańcu i – co zaskakujące – nawet praktyków nim się zajmujących jest takie, że o tej sztuce nie da się pisać, ponieważ tekst zawsze pozostanie ułomny wobec dzieła scenicznego. W ich wypowiedziach taniec jawi się jako *terra incognita*, czyli teren nieznany, niezbadany, obcy, a nawet – nieprzyjazny.

Rzeczywiście, istniejąca wiedza o tańcu jest nieprzyjazna dla początkujących i ciekawych, dla studentów, badaczy oraz krytyków. Dlaczego? Odpowiedź jest prosta – bo wymaga ogromnego nakładu pracy, i to w trybie własnych poszukiwań. Słabo rozwinięty rynek wydawniczy, w przypadku tak czasopism, jak i książek, nie ułatwia pogłębiania refleksji o tańcu ani masowym czytelnikom, ani specjalistom. Każdy, kto chce się zajmować tańcem, musi korzystać prawie wyłącznie z obcojęzycznych tekstów, które z trudem zdobywa, kupując je za własne pieniądze podczas wyjazdów zagranicznych. Biblioteki, czytelnie publiczne i uniwersyteckie, a także półki księgarń świecą pustkami. Nie znajduje się tam publikacji z zakresu teorii, historii tańca czy informacji o bieżących zdarzeniach. Jedynie w antykwariatach można natknąć się na pozycje z prywatnych, dobrze wyposażonych kolekcji lub, wydawane wcześniej przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Państwowy Instytut Wydawniczy czy Iskry, książki Roderyka Langeo, Ireny Turskiej, Janiny Pudełek, Tacjanny Wysockiej, Stanisława Jana Witkiewicza oraz kilku innych autorów. W archiwum Instytutu Teatralnego,

w bibliotekach Goethe-Institut, British Council i szkół artystycznych da się znaleźć część niezbędnych lektur, ale – w porównaniu z każdą inną dziedziną sztuki – jest ich zbyt mało, a dostęp do nich jest utrudniony. Taka sytuacja nie ułatwia oswajania i zakorzeniania tańca w świadomości społecznej.

Ostatnio pojawiło się kilka komercyjnych czasopism, jak: „Trendy”, „Place For Dance” (dwumiesięcznik); i portali specjalistycznych. Nie udało się reaktywować pisma „Taniec” nawet w wersji kwartalnika wydawanego na płytach CD-ROM. Próba taka została podjęta w roku 2008 przez Wydawnictwo Terpsychora. Do pierwszego (i niestety jedynego) numeru wszystkie teksty zostały napisane przez autorów za darmo. Świadczy to o ich oddaniu i ogromnej determinacji, ale trudno, żeby sprzyjało budowaniu środowiska fachowo i systematycznie zajmującego się wiedzą o tańcu oraz krytyką.

Wracając jednak do „skrzynki z narzędziami”. W 2006 r. odbyła się w Hamburgu konferencja o metodologii tańca. Była ona swoistym echem dyskusji towarzyszącej tworzeniu w Niemczech systemowego kierunku uniwersyteckiego wiedzy o tańcu. Takie działania podejmowano od lat 80., ale ostatnio przybrały one na sile. Rok po wspomnianej konferencji został wydany tom zatytułowany *Metodologia wiedzy o tańcu. Modele analizy do spektaklu „Le Sacre du Printemps” Piny Bausch*, w którym znajduje się 16 tekstów. Ich autorzy na różne sposoby opisują to samo przedstawienie. Wybór padł na genialny spektakl Bausch, gdzie każda z warstw (choreograficzna, dramaturgiczna, etnograficzna, kulturowa, historyczna) jest na tyle doskonała, że pozwala badaczowi na wnikliwą analizę. Książka składa się z 5 części: *Theater und Zeichen* (Teatr i znak), *Bewegung und Transkription* (Ruch i transkrypcja), *Aktion und Dialog* (Akcja i dialog), *Ritual und Symbol* (Rytuał i symbol), *Körper und Medium* (Ciało i medium). W taki sposób zostały uporządkowane i zaklasyfikowane zebrane artykuły. Czytelnik otrzymuje także płytę DVD umożliwiającą mu obejrzenie przedstawienia wraz z komentarzem i analitycznymi wskazówkami podpowiadającymi, jak oglądać spektakl taneczny, aby dostrzec zjawiska, o których piszą znawcy. Dzięki temu publikacja ta jest również doskonałym podręcznikiem z zakresu pedagogiki odbioru tańca, bo uczącym analitycznego patrzenia.

Redaktorki tomu, Gabriele Brandstetter i Gabriele Klein, we wstępie tłumaczą, jak zachodziły zmiany w praktykach scenicznych i teorii tańca oraz dlaczego tak wielopłaszczyznowo można go dzisiaj postrzegać i badać. Kształtująca się o nim wiedza nie jest ograniczona tylko i wyłącznie do specyficznych dla tańca i przystosowanych do jego potrzeb analiz czystego ruchu. Tu należy również szukać odpowiedzi na pytanie z początku mojego tekstu: jak o tańcu mówić i pisać, jak go interpretować i analizować? Czy rzeczywiście nie da się go wyrazić

w słowach, ponieważ nie posiada materialnego artefaktu, jest ulotny, dzieje się tylko w momencie wykonywania, bywa abstrakcyjny, skoncentrowany na kategoriach *liveness* i aury wytwarzanej wokół dzieła? Wszystkie wymienione przed chwilą wyrazy brzmią znajomo. Są bowiem zogniskowane wokół wielokrotnie poruszanego problemu transmisji ruchu, cielesnych interakcji, choreograficznych estetyk i form teatralnych na inne medium, jakim jest język. Można wyodrębnić kilka stopni trudności tych transmisji. Jak przekładać taniec na język werbalny, choreografię na akademicki dyskurs i sztukę na potrzeby nauki? W odpowiedzi odwołam się głównie do wspomnianej książki pokonferencyjnej. Nie wiadomo, czy kiedykolwiek dotrze ona do szerokiego odbiorcy w Polsce, dlatego przytoczę zawarte w niej główne tezy o charakterze teoretyczno-metodologicznym, odnoszące się do wiedzy o tańcu jako młodej dziedziny nauki. Uczynienie z tańca przedmiotu badań akademickich wymaga stworzenia teoretycznych założeń i metodologii, czyli, mówiąc obrazowo, „skrzynki z narzędziami”. Od kiedy zaczęto o nim myśleć jako o nauce, wykorzystywane bywają także nowe metody, nie tak hermetycznie skupiające się wokół tańca.

Zacznijmy jednak od tych, które powstały jedynie na potrzeby tańca. Chodzi w pierwszej kolejności o analizę ruchu Labana/Bartenieff (choć, jak pisał niegdyś Zbigniew Raszewski, można po partytury ruchowe sięgać także w badaniach nad teatrem) czy metodę Judith Kestenberga, zastosowanie Movement Evaluation Graphics (MEG) oraz Inventarisierung von Bewegung (IVB). Wszystkie te podejścia koncentrują się na czystej analizie ruchu, przy założeniu, że ciało porusza się w przestrzeni, przy czym zarówno ciało, jak i przestrzeń rozumiane są jako wartości abstrakcyjne. Taki model funduje konstrukt „ciała tańczącego”, ciała jako sprawcy działania w przestrzeni. Podczas ruchu ulega ono siłom, które są generowane w tym zamkniętym systemie. Obserwuje się przepływ ruchów ciała o konkretnej masie, poruszającego się w czasie i w ograniczonej przestrzeni. Aby posługiwać się wyżej wspomnianymi metodami, trzeba jednak poznać hermetyczny język, swoisty kod. Jak pokazuje rzeczywistość, nie są one zbyt często stosowane przez choreografów w ich codziennej praktyce. Miały natomiast ogromne znaczenie dla dokumentacji tańca, przy archiwizowaniu i przechowywaniu zapisu przebiegu kroków i kombinacji ruchowych. W podobnym celu wykorzystuje się fotografię, która zatrzymuje fragmentarycznie dzieło taneczne, uwiecznia kolejne pozy, jednostkowe figury. Większe znaczenie dla archiwizacji tańca ma obecnie film, który, podobnie jak notacja, pozwala zapisać i odtworzyć przebieg figur. Warto podkreślić, że w polskich warunkach do popularyzacji choreologii w dużym stopniu przyczynił się Roderyk Lange, uczeń Alberta Knusta. W roku 1993 założył on w Poznaniu Instytut Choreologii, oferujący kursy z zakresu notacji. Wcześniej prowadził

badania w Toruniu i Warszawie. Jest autorem książek dotyczących zarówno kinetografii, jak i antropologii tańca.

Wydaje się jednak, że dla zwykłego czytelnika taka forma opisu i analizy mogłaby być nużąca. Specjalistom z zakresu kultury i zwykłym czytelnikom proponuje się metody mające charakter bardziej interdyscyplinarny. Mogą to być: analiza przedstawienia, analiza medialna, analiza dyskursu, historyczne badanie źródeł, biograficzne badanie kontekstów albo nawet badania etnograficzne, jakościowe badania socjologiczne czy wykorzystanie wywiadów z artystami.

Brandstaetter wraz z Klein, redaktorki wspomnianego tomu, zwracają uwagę, że najnowsza wiedza o tańcu wymusza nowe patrzenie na ciało i przestrzeń, odmienne od proponowanego przez Rudolfa von Labana. Różnica pomiędzy „starym”, nazwijmy go klasycznym, modelem a „współczesnym” polega na tym, że ciało i przestrzeń nie stanowią już wartości abstrakcyjnych, lecz osadzone są w konkretnych kontekstach kulturowych. Przestrzeń nie oznacza tylko miejsca o fizycznych, policzalnych parametrach, w których zachodzi ruch poruszającego się ciała. Ona znaczy sama w sobie – jest określona w wymiarze społeczno-kulturowym, narzucając zasady i konwenanse, także pod względem ruchowym, motorycznym. Wymaga analizy i komentarza, nie jest transparentnym pudełkiem, w którym zamknęliśmy tancerza i możemy obserwować jego aktywność. Przestrzeń tworzy cały kontekst i dodaje wiele odcieni, którym należy się przyjrzeć. W tym modelu w podobny sposób ukonkretniło się „ciało tańczące”. Jest czytelne albo jako realne, symboliczne, wyimaginowane, genderowe, etniczne, albo – jak chce Pierre Bourdieu – jako habitualny wzorzec dla społecznych postaw. Taniec trzeba zatem rozpatrywać nie tylko jako dynamiczny przedmiot/obiekt do badań, ale także jako performance albo – najlepiej, bo najszerzej – jako proces.

Przykład niemiecki może okazać się o tyle cenny, że wzorce dla polskiej teatrologii również przyszły stamtąd. Wtedy niektórzy badacze próbowali oderwać od filologii polskiej badania nad dramatem, inscenizacją czy spektaklem i przyznać im autonomiczność. Dziś chyba warto pomyśleć o autonomii dla wiedzy o tańcu, albo potraktować ją jako część sztuk performatywnych. Na razie nie ma jeszcze wydziałów sztuk performatywnych na polskich uniwersytetach. Natomiast pojedyncze zajęcia z zakresu historii, teorii tańca oraz analizy przedstawienia tanecznego odbywają się zarówno w szkołach artystycznych, jako przedmioty dodatkowe, jak i na wiedzy o teatrze czy kulturoznawstwie. Mają one specyficzną strukturę, łączą często na jednych zajęciach wszystkie wymienione perspektywy: historyczną, teoretyczną i krytyka. Nietrudno zauważyć, że zmienia się ich ranga: z traktowanych jako dodatkowe – na obligatoryjne,

wpisane do kanonu. Poza Uniwersytetem Jagiellońskim w innych miastach tego typu zajęcia prowadziła już spora grupa młodych badaczy: Iwona Pasińska w Poznaniu, Joanna Szymajda w Łodzi, Gabriela Żuk w Lublinie, Julia Hoczyk w Warszawie, Alicja Mańkowska w Gdańsku, Magdalena Zamorska we Wrocławiu. Kraków zdecydowanie dominuje, gdyż tu taniec wykładany jest nie tylko na Wydziale Polonistyki w ramach zajęć Wiedzy o teatrze, ale także w Instytucie Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Na krakowskiej teatrologii w roku akademickim 2007/2008 pierwszy kurs z zakresu tańca prowadziła Joanna Leśniewska. Rok później mnie zaproponowano prowadzenie autorskiego warsztatu *Współczesne formy zachodniego tańca teatralnego*. W roku akademickim 2009/2010 w programie studiów teatrologicznych pojawiły się obligatoryjne zajęcia *Teatry niedramatyczne: Teatr tańca*, które prowadziłam, a w następnym roku kontynuowała ten kurs – po powrocie do Polski – Jadwiga Majewska. Pojawiły się w programie studiów także zajęcia fakultatywne Małgorzaty Jabłońskiej – *Dramaturgia ciała*, z kolei o tańcu *butō* można było posłuchać na warsztatach Katarzyny Bester. To zjawisko wydaje się ważne nie tylko dlatego, że nauka o tej sztuce weszła na uniwersytety – w tym samym czasie redakcje czasopism teatralnych („Didaskalia”, „Teatr”) rozpoczęły bardziej regularną współpracę z autorami specjalizującymi się w pisaniu o tańcu.

Przyglądając się skromnemu dorobkowi polskiej wiedzy o tańcu, trzeba zauważyć, że dotychczas wydane książki koncentrują się na badaniach biograficznych kontekstów i źródeł spektakli. W czasopismach kulturalnych lub teatrologicznych zdecydowanie częściej znajdują się teksty opisujące taniec z perspektywy dyskursów kulturowych, przede wszystkim antropologii i socjologii ciała. Sama staram się tak pisać artykuły i z takiego – odmiennego od Aleksandry Dziurosz oraz Aleksandry Rembowskiej – punktu widzenia badam teatry Piny Bausch i Tadeusza Kantora, próbując wykazać wspólne cechy w zakresie funkcjonowania kategorii ciała i pamięci w materii spektakli obu mistrzów.

Elementy antropologii ciała do polskiej wiedzy o tańcu wprowadził Roderyk Lange, później wydana została niezwykle erudycyjna książka Zofii Tomczyk-Watrak *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro. O estetyce i symbolice ciała*, badająca kulturowe reprezentacje ciała w oparciu o praktykę artystyczną Teatru Ekspresji. Elementy fenomenologii najczęściej wykorzystują teoretycy zajmujący się tańcem *butō* – a jest ich w Polsce całkiem sporo. Tę tradycję rozpoczyna tłumaczenie książki Sondry Fraleigh *Tańcząc w stronę mroku. Butō, zen i Japonia*, kolejne są prace Julii Hoczyk, Katarzyny Bester, Magdaleny Zamorskiej, Katarzyny Julii Pastuszek, Aleksandry Capigi *Bunt ciała. Butoh Hijikaty* – aż po publikację Wiesny Mond-Kozłowskiej *Przekraczanie sztuki w metafizycznym doświadczeniu tańca. Fenomenologia egzystencjalna w filozofii tańca* Sondry Horton Fraleigh. Z kolei Witold Mrozek próbuje komentować polską scenę z perspektywy nauk

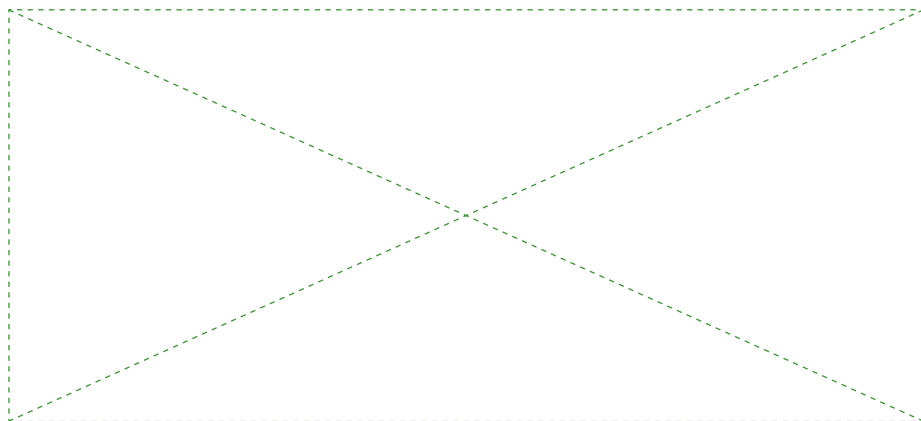
społecznych, natomiast Lilianna Bieszczad na Wydziale Filozoficznym UJ zajmuje się tańcem z poziomu estetyki. Według mnie do takich interdyscyplinarnych ujęć należy przyszłość badań nad tańcem.

Nie pierwszy raz pojawia się grupa młodych badaczy, krytyków i recenzentów, zdecydowana łączyć swoje życie zawodowe z tańcem. Pytanie, czy i tym razem ten potencjał zostanie zmarnowany? Wszystko jednak wskazuje, że powstała na tyle silna grupa – współpracująca ze sobą, uwzględniająca swoje badania, dzieląca się materiałami i informacjami – że ma ona szansę stworzyć podwaliny dla wiedzy o tańcu. Jej członkowie indywidualnie podejmują działania popularyzujące go. Przywołam przykłady kilku takich inicjatyw. Na przykład Jadwiga Majewska korzysta ze stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego, aby przygotować antologię o polskiej krytyce tanecznej. Wojciech Klimczyk nakłonił redaktor serii teatralnej Wydawnictwa Ha!art Ięgę Gańczarczyk i prezesa fundacji Piotra Mareckiego do wydania książki o tańcu – *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*. Fundacja aplikowała o grant na jej przygotowanie i wydanie również ze środków ministerialnych. Przykład z własnego podwórka: mój i Witolda Mrozka pomysł na założenie portalu nowytaniec.pl po to, aby funkcjonowała platforma do badań i merytorycznej dyskusji o polskim tańcu współczesnym.

Jednak wiele lat zaniedbań sprawia, że te wszystkie działania toną w morzu potrzeb. Poza tym nie pozwalają swoim autorom na prowadzenie systematycznych badań naukowych i innych działań popularyzatorskich. Pracując w takim trybie, trzeba mieć jeszcze jedną pracę czy działalność – i nic w tym złego, poza tym, że pochłania czas. W polskim tańcu potrzeba przemyślanej, świadomej i całościowej koncepcji, by dogonić Europę, która będzie dziełem nie tylko pojedynczych inicjatyw prywatnych osób. Osiągnięcie tego efektu nie wymaga wiele, należy uruchomić serię wydawniczą z najważniejszymi pozycjami książkowymi i stworzyć swoisty kanon lektur z zakresu historii i teorii tańca zagranicznego. Równocześnie trzeba zapoczątkować systematyczne badania nad polskim tańcem; dotrzeć do jego zapomnianych śladów, które coraz bardziej zaczynają się zacierać. Powinny więc powstać jednostki badawcze, których głównym celem byłyby studia nad różnymi aspektami sztuki tanecznej. O ile możemy czytać o teorii i historii oraz aktualnej sytuacji niemieckiego, francuskiego, angielskiego, holenderskiego tańca w wielu językach i w wielu książkach, o tyle jeśli polscy badacze nie zajmą się pisaniem także o rodzimej scenie, również nikt z zagranicznych autorów o niej niczego nie powie. Dostęp do rozrzuconych i prawdopodobnie niepełnych materiałów przeraża i zniechęca, czego najlepszym przykładem jest wydana ostatnio książka *Wizjonerzy ciała* Wojciecha Klimczyka, który obchodzi szerokim łukiem obszar z napisem „Polski taniec”.

Nie oczekujemy więc, że istniejące bariery przekroczą obcojęzyczni badacze, trafiający na wiele dodatkowych przeszkód, chociażby językowych czy kulturowych. Widzę tu ogromną rolę do odegrania dla Instytutu Muzyki i Tańca, ale jego działalność nie wyczerpuje w moim odczuciu wszystkich potrzeb. Trzeba równocześnie podjąć współpracę z uniwersytetami i innymi ośrodkami zainteresowanymi pracami na ten temat. W moim myśleniu życzeniowym kształtuje się koncepcja, aby w ciągu najbliższych lat powstał całościowy plan wyrównywania szans dla tańca, wspierany także przez inne instytuty zajmujące się kulturą w Polsce. Doskonale z praktyki wiemy, jak mobilizująco działają programy celowe, może przydałoby się ogłoszenie Roku Tańca czy Obserwatorium Tańca – projektu analogicznego do Obserwatorium Kultury, organizowanego przez Narodowe Centrum Kultury albo globalnego, kilkuletniego programu przypominającego kształtem i rozmachem Tanzplan Deutschland.

I ostatni, bardzo dla mnie ważny, postulat natury psychologicznej: osławajmy taniec w dyskursie publicznym, wskazując liczne drogi i możliwości pisania oraz mówienia o nim, zamiast wyliczania przeszkód i trudności. Zapewniam, że tak samo trudno oddać choreografię w przekazie słownym, jak niełatwo jest opisać kształt skrzypiec czy czerwień jabłka – co oznacza, że kwestia transmisji i problemów z nią związanych jest obecna w szeroko rozumianej sztuce od dawna. Stanowi uniwersalny problem, który badacze próbują pokonać z różnym skutkiem. Osławajmy ład nieznany, bo często nie do zbadania okazuje się on tylko w Polsce, a przede wszystkim – w naszych wyobrażeniach. W innych krajach nauka w zakresie tańca rozwija się dynamicznie, wydawane są liczne publikacje, artykuły, opracowania, organizowane konferencje i dyskusje, popularyzuje się i komentuje badania. Dynamizujemy sami życie naukowe w zakresie tańca w Polsce.



postulaty I Kongresu Tańca

1. Wyodrębnienie tańca w programach operacyjnych MKiDN.
2. Stworzenie definicji zawodowego artysty tańca.
3. Reforma systemu edukacji zawodowej w zakresie tańca.
4. Zniesienie opłat za zawodowy egzamin eksternistyczny tancerzy.
5. Stworzenie warunków do współpracy między tancerzami niezależnymi a zespołami instytucjonalnymi.
6. Wzmocnienie pozycji zespołów baletowych w ramach teatrów operowych i muzycznych.
7. Powołanie programu operacyjnego „Miejsce dla tańca +”.
8. Przystosowanie dla potrzeb tańca istniejącej infrastruktury i budowanie nowej.
9. Stworzenie i wdrożenie systemu transformacji zawodowej tancerzy.
10. Ustanowienie Roku Tańca.

aneks A

21.

Raport o tańcu ludowym i tanecznym ruchu folklorystycznym w Polsce

opracowanie: Jan Łosakiewicz, Ryszard Teperek

spis treści

153		1. Wstęp
154		2. Miejsce tańca ludowego we współczesnym życiu kulturalnym
157		3. Rola tańca ludowego jako tańca towarzyskiego i zabawowego
158		4. Organizacje skupiające zespoły folklorystyczne
158		4.1. Polska Sekcja Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwali i Sztuki Ludowej – CIOFF®
160		4.2. Polskie Akademickie Stowarzyszenie Folklorystyczne
161		4.3. Fundacja CEPELIA Polska Sztuka i Rękodzieło
161		5. Zespoły folklorystyczne
161		5.1. Zespoły zawodowe
162		5.2. Zespoły nieprofesjonalne
166		5.2.1. Ruch studencki
168		5.3. Zespoły komercyjne
168		6. Stan infrastruktury
168		7. Kadry – kształcenie i doskonalenie
170		7.1. Instruktorskie kursy kwalifikacyjne
171		7.2. Szkolnictwo wyższe a taniec ludowy
173		7.3. Szkoły pomaturalne a taniec ludowy
173		7.4. Folklor muzyczny w polskiej edukacji
175		7.5. Formy doskonalenia
176		8. Imprezy folklorystyczne
179		9. Zagrożenia dla zespołów folklorystycznych we współczesnym świecie i w zintegrowanej Europie
181		10. Aneks
181		10.1. Zespoły zrzeszone w Polskiej Sekcji CIOFF®
184		10.2. Wykaz studenckich zespołów folklorystycznych
184		10.2.1. Zespoły zrzeszone w Polskim Akademickim Stowarzyszeniu Folklorystycznym
185		10.2.2. Pozostałe zespoły

1. Wstęp

Przedmiotem tego raportu jest ukazanie walorów, stanu faktycznego, potrzeb, możliwości rozwoju i ewentualnych zagrożeń w działalności polskich zespołów folklorystycznych. W nieprofesjonalnym ruchu artystycznym, który ma swoją znaczącą kartę w dziejach kultury polskiej, jak również wywiera wpływ na kształtowanie osobowości i wychowanie dzieci i młodzieży, istotne miejsce zajmują taneczne zespoły folklorystyczne.

Taniec, a zwłaszcza taniec ludowy, związany jest z człowiekiem od zarania dziejów, u ludów pierwotnych stanowił ważny składnik religii i nieodłączny element codziennego życia. Człowiek zawsze wyrażał swoje różnorodne napięcia wewnętrzne śpiewem i tańcem. Zmieniająca się przez wieki obyczajowość poddała tego typu ekspresję ścisłym restrykcjom. W naszym kręgu kulturowym spontaniczny taniec z radości można spotkać już tylko u dzieci, które w sposób naturalny przekładają swoje emocje na ruch. Dlatego z większym zaangażowaniem, a także z troską o profesjonalizm należy wprowadzać różne formy tańca i rytmy do zajęć przedszkolnych i szkolnych (na wszystkich ich szczeblach) – nie tylko z przyczyn muzycznych, ale przede wszystkim ogólnorozwojowych i korekcyjnych (coraz większy procent dzieci posiada u nas wady postawy i płaskostopie, taniec zaś jest jedną z bardziej skutecznych metod ich korygowania). Taniec zatracił swoją powszechność. Taniec ludowy zamiera, podobnie jak i cała sztuka ludowa, zwłaszcza od czasów, gdy gwałtowne przemieszczenia ludności wiejskiej do miast spowodowały odcięcie się od rodzimej tradycji jako „gorszej” i „wstecznej”, co znalazło odzwierciedlenie w środowiskach wiejskich. Nie bez znaczenia pozostaje tu wpływ środków masowego przekazu. Taniec towarzyski zatracił swoją ceremonialność. W tańcu scenicznym zarysowała się natomiast walka o nowe środki, nową formę i nowy wyraz.

Doszło do podziału na tańczących i na publiczność. Nastąpiła zmiana funkcji tańca z użytkowej na widowiskową. Tańczący przeżywa harmonię rytmicznych ruchów swego ciała i całej wyrażanej tańcem sytuacji scenicznej. Widz natomiast przeżywa określone stany wewnętrzne, obserwując taniec, wczuwając się niejako w taneczne gesty. Dlatego musimy dbać o umożliwienie tych przeżyć i doznań zarówno tańczącym, jak i widzom poprzez stwarzanie możliwości publicznych prezentacji zespołów.

Polskie zespoły folklorystyczne możemy podzielić na 3 grupy:

- zespoły zawodowe,
- zespoły nieprofesjonalne:
- autentyczne,
- artystycznie opracowane,
- stylizujące,
- zespoły komercyjne.

Warto rozważyć, co je ze sobą łączy, a co różni.

Ich wspólnym celem jest chęć uzyskania wysokiej rangi artystycznej. Natomiast działalność zespołu nieprofesjonalnego zdecydowanie wykracza poza ten cel. Chodzi w nim bowiem także o jednostkowy rozwój. Spotyka się tańczących inżynierów, nauczycieli, lekarzy i tym podobnych, którzy szukają w kontakcie ze sztuką tego, czego pozbawieni są w życiu zawodowym czy prywatnym. Można powiedzieć, że tego typu zespół przygotowuje do uczestnictwa w kulturze – za pomocą uczestnictwa w sztuce lub nauki jej odbioru.

Głównym motywem osób skupiających się w nieprofesjonalnych zespołach jest instrumentalna użyteczność, czyli pragnienie rzeczowego, konkretnego zaspokojenia obudzonych lub budzących się zainteresowań. W zespołach tego typu uczestnicy szukają nie tylko satysfakcji artystycznych. Ważne jest przede wszystkim pragnienie pełnego samourzeczywistnienia związanego z zaspokajaniem specyficznie ludzkich potrzeb kulturowych, wśród których tak istotną jest szeroko rozumiana potrzeba twórczości. Istotna jest również potrzeba kompensacji – tak charakterystyczna dla współczesnego człowieka – a także potrzeba współżycia koleżeńskiego silnie zaznaczająca się przede wszystkim u młodzieży i wszystkich ludzi uwikłanych w „samotność w tłumie”.

2. Miejsce tańca ludowego we współczesnym życiu kulturalnym

Mianem „tańców ludowych” określa się tańce, które anonimowi członkowie danej kultury tworzyli w ciągu wielu wieków jako wyraz i przejaw swoich upodobań ruchowych i obyczajowych, swego temperamentu, muzykalności i poczucia rytmu. Nazwa ta w ściślejszym znaczeniu obejmuje tańce regionalne, czyli rodzime, tańce poszczególnych regionów oraz wywodzące się z nich tzw. tańce narodowe, rozpowszechnione w całym kraju.

Tańce ludowe, jako przejaw obyczajowej kultury ludu, kształtowały swoje formy i treści ruchowe w ciągu stuleci pod wpływem zmieniających się warunków społeczno-kulturalnych. W ich formach ruchowych i towarzyszącej im muzyce znajdujemy cechy potwierdzające dawność ich pochodzenia, jak również cechy narodowej odrębności oraz ciągłości i trwałości polskiej kultury tanecznej.

Taniec ludowy spełniał dawniej przede wszystkim funkcje obyczajowe i miał charakter użytkowy – był związany z niektórymi obrzędami rodzinnymi i społecznymi oraz służył do zabawy. Obecnie stał się w większości reliktem, przedstawianym w formie widowiskowej przez nieprofesjonalne lub zawodowe zespoły taneczne, na estradzie lub na scenach teatrów zawodowych.

Do przetrwania tańców ludowych aż do okresu współczesnego w ich tradycyjnej, niezmienniej formie – mimo napływających kolejno, okresowo modnych zagranicznych tańców towarzyskich, tańca współczesnego czy różnych form tańców nowoczesnych – przyczynił się w pewnej mierze okres zaborów. Silny ucisk rasyfikacyjny czy germanizacyjny powodował opór ludności przejawiający się w przywiązaniu do wszystkiego, co własne, rodzime i polskie.

Po II wojnie światowej zarówno w Polsce, jak i w innych krajach zainteresowanie folklorem znacznie wzrosło. Zaczęto spostrzegać w nim wiele nowych wartości kulturowych.

Taniec ludowy jako składowy element folkloru rozwija się w dwóch kierunkach:

- pierwszy z nich obejmuje prowadzone przez zbieraczy-etnografów poszukiwania zachowanych w różnych regionach reliktyw tańców ludowych oraz związanych z nimi obyczajów i obrzędów, a następnie publikowanie zebranych materiałów w pracach naukowych lub popularnych, przeznaczonych do praktycznego użytku,
- drugi polega na szerokim upowszechnianiu i popularyzowaniu w formie widowiskowej różnych postaci tańca ludowego, poczynając od tanecznego folkloru stosowanego, przedstawianego przez wiejskie zespoły taneczne aż do rozwijającego się bardzo dynamicznie kierunku opracowań artystycznych tańców ludowych uprawianego zazwyczaj przez nieprofesjonalne zespoły miejskie, a w szczególności przez zawodowe zespoły pieśni i tańca.

Rozwój treści folklorystycznej w działalności nieprofesjonalnych zespołów tanecznych odbywał się etapami. Bezpośrednio po wojnie można było spotkać się tu i ówdzie z folklorem tanecznym w jego naturalnym środowisku, na przykład na wiejskich weselach. Powstające w tamtym okresie nieprofesjonalne zespoły taneczne oprócz tańców narodowych uprawiały przede wszystkim tańce regionalne, opierając się na miejscowym folklorze. Odtwarzany był on w miarę możliwości wiernie na podstawie materiałów czerpanych bezpośrednio od starszych

ludzi. Mimo pietyzmu i chęci jak najwierniejszego oddania treści i charakteru regionalnego folkloru tanecznego, tańce regionalne przeniesione z naturalnego środowiska na sceny i estrady, odtwarzane w warunkach sztucznie stworzonych, utraciły swój autentyczny charakter. Tego rodzaju folklor taneczny – to folklor stosowany, użytkowy, którego wartość polega na przekazywaniu i zachowywaniu zanikających autentycznych treści folkloru.

W miarę upływu lat i wymierania starszego pokolenia będącego źródłem dla poszukiwań regionalnego folkloru tanecznego, taniec ludowy w nieprofesjonalnych zespołach tanecznych pojawiał się coraz częściej w postaci opracowań artystycznych lub stylizacji dokonywanych przez instruktorów – choreografów. Nie wszystkie opracowania zasługują na miano artystycznych. Przyczyną jest najczęściej brak gruntownej wiedzy i znajomości autentycznych ludowych treści tanecznych, będących podstawą do twórczych opracowań artystycznych. W celu upowszechniania wartości kulturowych oryginalnej twórczości ludowej i udostępniania jej szerokim kręgom społeczeństwa, w Polsce i na całym świecie organizuje się różnego rodzaju przeglądy, festiwale i konkursy tańców ludowych o zasięgu krajowym lub międzynarodowym. Państwowe zespoły pieśni i tańca oraz niektóre nieprofesjonalne zespoły – te o dużym dorobku i wysokim poziomie artystycznym – koncertując, propagują folklor taneczny w kraju i za granicą w postaci opracowań artystycznych oraz w formie stylizacji.

We współczesnym życiu kulturalnym tańce ludowe są żywym łącznikiem między dawnymi i nowymi formami życia społeczno-towarzyskiego. Stanowią one odbicie ludowej kultury obyczajowej, a w wielu przypadkach także historyczny dokument dawnych obrzędów, z którymi były związane.

Tańce ludowe z całym bogactwem odmian regionalnych strojów, pieśni i melodii tanecznych, wykonywanych niekiedy na oryginalnych instrumentach muzycznych – to niejednokrotnie żywe eksponaty muzeum etnograficznego. Stanowią one ponadto tworzywo do opracowań artystycznych tanecznych, muzycznych i plastycznych.

Dla zachowania tradycji ludowej kultury tanecznej należy z jednej strony uchronić od zaginięcia relikty tańców ludowych w miarę wiernie zachowane w niektórych ośrodkach regionalnych, z drugiej zaś strony – roztoczyć opiekę nad zespołami tanecznymi przedstawiającymi tańce ludowe zarówno *in crudo*, jak w opracowaniu artystycznym.

Na tych bowiem źródłach i wzorach będą mogły opierać się zarówno zawodowe, jak i nieprofesjonalne zespoły taneczne, zwłaszcza mniej doświadczone.

3. Rola tańca ludowego jako tańca towarzyskiego i zabawowego

Tańce ludowe, a w szczególności tańce narodowe tańczono niegdyś jako tańce towarzyskie. Na przestrzeni lat straciły one na powszechności i znaczeniu. Złożyły się na to różne przyczyny. Jak w każdej dziedzinie, tak i tu zaznaczyła się potrzeba zmian i podążania za wzorami mody. Pierwszym sygnałem mających nastąpić zmian było rozpowszechnienie się w XIX wieku tańców wirowych, to jest polki i walca, które oprócz formy obrotów wirowych wprowadziły zasadę „każda para tańczy dla siebie”. Było to ogromne ułatwienie w organizowaniu tańców towarzyskich w przeciwieństwie do tańców ludowych, które w większości swej są tańcami gromadnymi, zespołowymi, wymagającymi dużo miejsca i kierowania, czyli wodzireja. Z kolei stopniowo napływające do Polski z Zachodu dalsze modne tańce coraz bardziej usuwały w cień i zapomnienie własne tańce narodowe. Praktycznie pozostał tylko polonez, który przetrwał jako tradycja rozpoczynania tak zwanych „studniówek”.

Dlatego to właśnie zespoły folklorystyczne mają za zadanie pokazać współczesnemu Polakowi urok poloneza, czar mazura, zadziorność krakowiaka, uczuciowość kujawiaka czy finezję oberka – tańców tak nierozzerwalnie splecionych z naszą historią. Najwspanialsze opisy tańców z literatury pięknej, jak chociażby wierszem oddany polonez w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza, nie zastąpią przesuwających się w takt muzyki tancerzy stwarzających jedyne i неповtarzalne przeżycie.

Od roku 1994 rozwija się bardzo ładnie idea wzbudzania chęci i potrzeby tańczenia polskich tańców narodowych wśród dzieci, młodzieży i dorosłych prowadzona pod auspicjami Stowarzyszenia Polska Sekcja CIOFF®. Inicjatorom marzy się przybliżenie do sytuacji z XIX w., kiedy to każda wykształcona panna i każdy wykształcony kawaler umieli tańczyć polskie tańce narodowe, a ich nauczanie było uwzględnione w programie szkolnej edukacji. Największą popularnością cieszą się turnieje taneczne formy towarzyskiej polskich tańców narodowych i kar mazurkowych. Uczestnicy przygotowują się do rywalizacji w swoich zespołach folklorystycznych, domach kultury lub innych placówkach wychowawczych. Mimo że uczestnicy pokrywają prawie całe koszty dojazdu i akredytacji, liczba uczestników turnieju sięga niekiedy 600 osób. Dla organizatora jest to ogromny wysiłek logistyczny – trzeba zapewnić dobre warunki rywalizacji, zakwaterowanie, wyżywienie, dyplomy, nagrody. Równie ważna jest atmosfera turnieju (hymn państwowy, flaga), stroje wizytowe, a nie sceniczne, oraz integracyjne spotkania towarzyszące i warsztaty taneczne.

Wiedza na temat polskich tańców narodowych przechodzi niejako automatycznie na członków rodzin i znajomych uczestników turniejów. Niejednokrotnie rodzice i znajomi tańczących rozpoczynają swój udział w turniejach. Dobrzy konferansjerzy umiejętnie przekazują wiedzę na ten temat zgromadzonej publiczności. Chciałoby się powiedzieć: „Ach! gdyby tak jeszcze w szkole...”. Bardzo pozytywną rolę w rekonstrukcji i popularyzacji polskiego niematerialnego dziedzictwa kulturowego odgrywają Domy Tańca. Ich aktywność objawiła się pod koniec lat 90. ubiegłego stulecia i odwoływała się do doświadczeń węgierskich. Ich głównym założeniem jest poznawanie, dokumentacja i upowszechnienie muzyki instrumentalnej, tańca i śpiewu w ich oryginalnym brzmieniu, bez stylizacji i opracowań. Organizują one spotkania taneczne, tak zwane potańcówki, warsztaty muzyczne i taneczne, spotkania z muzykantami wiejskimi, opracowują wydawnictwa i płyty. Domy Tańca działają w następujących miastach: w Warszawie (od 1995 r.), w Krakowie (od 1998), w Poznaniu (od 2001). Podobną działalność, ale pod szyldem Domu Ludowego prowadzą ośrodki na Podhalu: w Bukowinie Tatrzańskiej i Kościelisku. Kulturowane w nich wielopokoleniowe muzykowanie nie ma charakteru rekonstrukcji, ale jest niemal codzienną praktyką kultury regionalnej. W zbliżonym do wymienionych ośrodków kierunku działają także instytucje we Wrocławiu i Olsztynie.

4. Organizacje skupiające zespoły folklorystyczne

4.1. Polska Sekcja Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwalu i Sztuki Ludowej – CIOFF®

Największą organizacją w Polsce związaną z działalnością nieprofesjonalnych zespołów folklorystycznych jest Polska Sekcja Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwalu i Sztuki Ludowej – CIOFF®. Polska Sekcja CIOFF® jest członkiem CIOFF® International zrzeszającej 90 sekcji krajowych państw członkowskich ONZ i afiliowanej przy UNESCO ze statusem oficjalnej konsultacyjnej organizacji pozarządowej. Pod jej patronatem odbywa się na całym świecie 245 międzynarodowych festiwali folklorystycznych, w których każdego roku uczestniczy ponad 4,5 tysiąca zespołów i ponad 161 tysięcy wykonawców. Imprezom tym towarzyszą konferencje, seminaria, warsztaty, wystawy rękodzieła, dyskusje z publicznością, aktywności dla niepełnosprawnych oraz gry i zabawy ludowe dla dzieci.

Do najważniejszych celów statutowych Polskiej Sekcji CIOFF® należą: ochrona przed zapomnieniem i popularyzacja polskiego niematerialnego dziedzictwa kulturowego przez organizowanie lub patronat nad imprezami prezentującymi polską tradycję (festiwale, przeglądy, konkursy), udzielanie merytorycznego wsparcia twórcom i instruktorom pracującym z nieprofesjonalnymi zespołami folklorystycznymi (Rada Ekspertów skupiająca najwybitniejszych specjalistów w dziedzinie folkloru i sztuki ludowej, warsztaty, seminaria, wydawnictwa), realizacja szeroko pojętego programu edukacji dzieci i młodzieży w zakresie dziedzictwa kulturowego.

Z inicjatywy Polskiej Sekcji CIOFF® opracowany został program „Edukacja regionalna – dziedzictwo kulturowe w regionie” dopuszczony do użytku szkolnego decyzją Ministra Edukacji Narodowej DKW – 4014-69/99 z dnia 15 marca 1999 i wprowadzony do realizacji we wszystkich polskich szkołach podstawowych i gimnazjalnych.

Działająca w formule stowarzyszenia Polska Sekcja CIOFF® objęła swoim patronatem 111 tanecznych zespołów folklorystycznych oraz 12 ośrodków kultury. Zrzesza 145 członków indywidualnych i 8 honorowych. Pod jej sztandarami zgromadziły się niemal wszystkie najlepsze nieprofesjonalne zespoły polskie. 80 z nich posiada tak zwaną aktualną weryfikację poziomu artystycznego stanowiącą oficjalny „znak jakości” prezentowanego programu. Jest on warunkiem przyjęcia zgłoszenia na większości z 245 światowych festiwali. Z zespołami pracuje wykwalifikowana kadra pedagogiczno-instruktorska. Z grona członków zespołów rekrutują się młodzi instruktorzy, którzy po ukończeniu kursów specjalistycznych podejmują pracę w zespołach. Organizowane dla kadry instruktorskiej warsztaty pozwalają na systematyczne uzupełnianie wiedzy fachowej. Patronatem Polskiej Sekcji CIOFF® objętych jest 17 międzynarodowych imprez folklorystycznych w Polsce.

CIOFF® International określiła „bardzo ciekawą inicjatywą” pomysł propagowania formy towarzyskiej tańców polskich. Forma ta poprzedzała istnienie tak znanej dziś formy scenicznej. Głównymi celami powołanej w roku 2000 Komisji ds. Tańców Polskich Polskiej Sekcji CIOFF® jest ochrona przed zapomnieniem, popularyzacja oraz przywrócenie chęci i potrzeby tańczenia polskich tańców narodowych. Dla upowszechnienia tej idei powołano w Polsce 6 Ośrodków Regionalnych ds. Popularyzacji, którymi kierują komisarze. Skupiono uwagę na tych środowiskach, w których podstawowa praca szkoleniowa i wychowawcza prowadzona była w głównej mierze w ramach istniejących placówek nieprofesjonalnego ruchu artystycznego, w młodzieżowych domach kultury, ośrodkach kultury, szkołach. Powyższe działania każdego roku uzupełniano setkami prelekcji, pokazów i audycji prowadzonych w szkołach, na różnego rodzaju spotkaniach artystycznych, rekreacyjnych, a nawet zabawach i balach. Ogólnopolska

narada Kuratorów Oświaty, zorganizowana przez Ministerstwo Edukacji Narodowej we Wrocławiu w 2003 r., umożliwiła wkroczenie z taką formą popularyzacji do szkół. Okazało się jednak, że brakuje nauczycieli przygotowanych do prowadzenia zajęć tanecznych. Rozpoczęto ich szkolenie pod hasłem „Animator tańca w szkole”. Program szkolenia rekomendowało MEN. Trzystopniowe szkolenie ukończyło kilkuset nauczycieli, ale okazało się to niewystarczające. Wadą programu było to, że pełne koszty szkolenia musieli pokrywać zainteresowani. Najbardziej ambitnym przedsięwzięciem, którego realizację już rozpoczęto, było zakładanie klubów tańców polskich, nad którymi opiekę sprawują placówki posiadające osobowość prawną (szkoła, dom kultury, świetlica). Pojawiły się pierwsze szkoły, w których wprowadzono obowiązkową naukę tańców polskich w wybranych klasach.

Jednak najbardziej dostrzegalną i najbardziej atrakcyjną dla uczestników formą popularyzacji są konkursy tańców polskich dla par tanecznych w 7 kategoriach wiekowych, konkursy kar mazurowych w 2 kategoriach wiekowych oraz wprowadzana aktualnie „dowolna kompozycja tańców polskich”. W latach 2001–2010 odbyło się 112 turniejów ogólnopolskich i 106 regionalnych, a liczba uczestników w tej formie popularyzacji wyniosła ostatecznie ponad 30 tysięcy dzieci, młodzieży i dorosłych. Aż trudno uwierzyć, że to wszystko udało się zrealizować bez pomocy finansowej władz kierujących kulturą i oświatą, dzięki zaangażowaniu pedagogów, instruktorów, organizatorów, rodziców i wolontariuszy. W najbliższej przyszłości pierwszoplanowym zadaniem jest rozwiązanie problemu kształcenia nauczycieli przygotowanych do prowadzenia zajęć tanecznych w szkołach.

4.2. Polskie Akademickie Stowarzyszenie Folklorystyczne

W latach 1980–1996 działała powołana przez studenckie zespoły folklorystyczne Ogólnopolska Rada Studenckich Zespołów Pieśni i Tańca. Do jej głównych celów należały: integracja ruchu studenckiego, reprezentowanie zespołów wobec władz ministerialnych i resortowych, zdobywanie i rozdział środków wśród zespołów, realizacja szkoleń i warsztatów instruktorskich oraz współpraca z Radą Artystyczną ORSZPiT przy organizacji przeglądów i weryfikacji. Rada Artystyczna odegrała ważną rolę w utrzymaniu wysokiego poziomu artystycznego studenckich zespołów folklorystycznych, zaś mądrze prowadzona praca organizacyjna przewodniczących ORSZPiT (w szczególności Jerzego Chmiela i Henryka Wolfa Zdzienickiego) sprawiła, że liczba tych zespołów dochodziła do 35. W roku 1996 ORSZPiT przekształca się w Polskie Akademickie Stowarzyszenie Folklorystyczne. Obecnie PASF zrzesza 18 zespołów

studenckich. Do najbardziej widocznych jego działań zaliczyć należy: coroczną edycję koncertów w różnych miastach Polski „Studenci Dzieciom” oraz organizację każdego roku Międzynarodowego Festiwalu Folklorystycznego „Warsfolk” w Warszawie.

4.3. Fundacja CEPELIA Polska Sztuka i Rękodzieło

Cechą charakterystyczną zespołów folklorystycznych, którym patronuje Fundacja „Cepelia”, jest prezentacja tradycyjnych tańców, pieśni i obrzędów. Niektóre z nich działają od 50, a nawet 60 lat i prawie wszystkie stanowią cenne źródło wiedzy o folklorze swojego regionu zarówno dla tych, którzy chcieliby popularyzować go w czystej, tradycyjnej formie, jak i dla tych, którzy zamierzają go opracowywać. Oto zespoły, którym patronuje „Cepelia” (w nawiasie rok założenia): Zespół Folklorystyczny „Cepelia – Kurpianka” (1947), Zespół Pieśni i Tańca „Cepelia – Koniaków” (1952), Regionalny Zespół Folklorystyczny „Cepelia – Kamionka” z Łysej Góry (1953), Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Cepelia – Pieniny” (1953), Zespół Pieśni i Tańca „Cepelia – Podhale” Grupa Spiska z Jurgowa (1953), Zespół Folklorystyczny „Cepelia – Poznań” (1962), Regionalny Zespół „Cepelia – Puszcza Biała” (1979), Zespół Pieśni i Tańca „Cepelia – Kęty” z Kęt (1982), Zespół Pieśni i Tańca „Cepelia – Fil – Wilamowice” (1987) oraz Dziecięcy Zespół Folklorystyczny „Cepelia – Poznań” (1988).

5. Zespoły folklorystyczne

5.1. Zespoły zawodowe

W Polsce istnieją tylko 2 zawodowe zespoły folklorystyczne:

- **Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego**
- **Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”**

Obydwa pełnią funkcję ambasadorów polskiej kultury w jej wymiarze ludowym. Zarówno „Śląsk”, jak i „Mazowsze” są zespołami artystycznymi o ogromnych możliwościach wykonawczych. Występują nie tylko na wielkich światowych scenach, lecz także w miejscowościach na co dzień pozbawionych dostępu do wartościowych propozycji kulturalnych.

Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego został powołany do życia oficjalnym dekretem Ministra Kultury i Sztuki z dnia 8 listopada 1948 r. Od początku z Zespołem związane były nazwiska Tadeusza Sygietyńskiego i Miry Zimińskiej. Należało do nich organizowanie, dobór repertuaru i konstrukcja programu. 6 listopada 1950 r. w Teatrze Polskim w Warszawie odbył się pierwszy sceniczny pokaz zespołu. Początkowy program składał się z piosenek przeplatanych tańcami z centralnej Polski. Pierwsze tournée zagraniczne zorganizowano w roku 1951. W 1955 umiera Tadeusz Sygietyński. Kierownictwo artystyczne zespołu przejmuje Mira Zimińska-Sygietyńska, kierując nim do końca swojego życia (1997). Program zespołu rozszerzony został do 42 regionów etnograficznych, a choreografię większości z nich tworzył Witold Zapała. Siedzibą zespołu jest podwarszawski Karolin. W roku 2009 ukończono budowę kompleksu „Matecznik-Mazowsze” – pięknego nowoczesnego obiektu z salą widowiskową (na ponad 500 osób), salami do prób wraz z kompleksowym zapleczem.

Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” to instytucja kultury Samorządu Województwa Śląskiego. W pierwszym okresie, czyli w latach 1953–1957 liczył on ponad 100 chórzystów i tancerzy. Większość z nich nie była profesjonalistami i nie miała wcześniej związków z szerszą edukacją muzyczną czy taneczną.

Stanisław Hadyna został oficjalnie powołany na kierownika artystycznego zespołu w marcu 1953 r. Towarzysząca mu przez szereg lat Elwira Kamińska otrzymała stanowisko choreografa. Premiera odbyła się 16 października 1954 w Teatrze Śląskim w Katowicach. Zespół początkowo prezentował folklor śląski, w szczególności tańce i pieśni odnoszące się do Górnego Śląska, ziemi cieszyńskiej i Beskidów. Obecnie w repertuarze zespołu znajdują się również pieśni i tańce wszystkich polskich regionów, a nawet opery, oratoria i muzyka sakralna. Latem zespół organizuje letnią szkołę tańca.

Od początku nowego stulecia przy zespole działa Śląskie Centrum Edukacji Regionalnej, poszerzając wiedzę dzieci, młodzieży i nauczycieli o potencjale artystycznym regionu. Siedzibą zespołu jest kompleks pałacowo-parkowy w Koszęcinie k/Lublińca.

5.2. Zespoły nieprofesjonalne

Ogromna liczba zespołów folklorystycznych świadczy o dość dużym zapotrzebowaniu społecznym na tę formę działalności artystycznej. Nie sposób byłoby podać dokładnej liczby istniejących w Polsce, a podległych różnym pionom i instytucjom zespołów, ponieważ ilościowo w dużej mierze jest to stan

płynny, uwarunkowany takimi czynnikami, jak inicjatywa środowiska, możliwości pozyskania kadry instruktorskiej, a często nawet sprawy natury finansowej.

Czynniki mające wpływ na obraz i poziom nieprofesjonalnego ruchu tanecznego:

- nierozwiązana sprawa kadry instruktorskiej – brak zawodu instruktora tańca,
- brak systemu kształcenia i doskonalenia kadr,
- merkantylny stosunek do pracy instruktorów, nie zawsze posiadających odpowiednie kwalifikacje,
- brak odpowiednich warunków do pracy, ważnych dla egzystencji zespołów (strojów, miejsc prób),
- brak wykwalifikowanej kadry muzycznej: akompaniatorów, pedagogów śpiewu, kierowników muzycznych),
- brak odpowiedniego podejścia opiekunów zespołów – kierownictwa instytucji patronujących – co jest bezpośrednią przyczyną niepowodzeń i zniechęcenia zarówno zespołu, jak i instruktora,
- brak samokrytycyzmu u niektórych instruktorów podchodzących często w beztroski sposób do swych zadań.

Programy większości zespołów folklorystycznych w Polsce nie mogą uzurpować sobie prawa do miana autentyku. Właśnie w nich jest miejsce na opracowania artystyczne, za pomocą których przekazać można w pięknej oprawie najistotniejsze cechy autentyku, jeśli twórca wie, co tworzy i co stanowi bazę jego twórczości. Istnienie różnych kategorii zespołów folklorystycznych było tematem dyskusji wielu etnografów, folklorystów oraz muzykologów, którzy wreszcie pogodzili się z faktem, że taki podział musi istnieć. Uzależniony jest on od merytorycznego i formalnego stosunku pokazu do pierwowzoru, ponieważ w przeciwnym razie nie można by znaleźć żadnego wspólnego mianownika ich oceny. Chodzi tu o ocenę z punktu widzenia zarówno autentyczności, jak i samego poziomu wykonawstwa artystycznego. Klasyfikacji zespołów folklorystycznych dokonał etnograf i socjolog Józef Burszta, który wykazał, że charakteryzuje je swoista gradacja. Na samym jej dole zespoły ściśle amatorskie utrzymywane przez swoich członków, następnie półzawodowe korzystające z pomocy jakiejś instytucji, aż do zawodowych, których uczestnicy zajmują się wyłącznie folklorystycznym szkoleniem i wykonawstwem. Powyższa gradacja koresponduje w znacznej mierze ze stopniami wykonawstwa pokazowego. Zespoły folklorystyczne dzielimy więc na trzy podstawowe kategorie:

- autentyzowane,
- regionalne (artystycznie opracowane),
- stylizowane.

Pierwsza grupa to zespoły autentyzowane, przeważnie wiejskie, których członkowie to ludzie wychowani od kołyski ze swoim rodzimym, prawdziwym i surowym folklorem. Przekazują oni swoje umiejętności dzieciom i wnukom, tworząc w ten sposób zespół złożony z dwóch lub trzech pokoleń. Zespoły prezentują programy folklorystyczne, nacechowane archaicznością, surowością i autentycznością. Repertuar zespołów oparty jest na przekazie najstarszych członków zespołu, którzy pamiętają szereg dawnych tańców, pieśni, obrzędów ze swojej wsi lub okolicy, niestety spotykamy je dzisiaj coraz rzadziej. Ich autentyczność podkreślają stroje często przekazywane z pokolenia na pokolenie oraz kapela złożona z muzykantów, grająca miejscową muzykę na tradycyjnych instrumentach.

Do drugiej grupy zaliczamy zespoły regionalne – autentyzowane, nazywane inaczej zespołami z „opracowanym folklorem”. Zespoły takie tworzone są zazwyczaj przy różnego rodzaju instytucjach, zakładach pracy, szkołach, domach kultury lub stowarzyszeniach. Ich członków cechuje niewielka rozpiętość wieku. W swoim repertuarze folklorystycznym i w wykonawstwie zespoły regionalne uwidaczniają wyraźną rozpiętość. Jedne z nich graniczą z zespołami autentyzowanymi, inne cechuje nieco odmienny charakter zbliżony do stylizowanego. Zespoły graniczące z autentycznymi wykonują pieśni oparte na folklorze własnego regionu jednogłosowo z własną kapelą, natomiast zespoły zbliżone do stylizowanych śpiewają pieśni zharmonizowane z różnych regionów, a nawet z innych krajów przy akompaniamencie rozszerzonej kapeli lub orkiestry, grającej często z nut. Programy folklorystyczne są różnie „odległe” od autentyku. Odpowiednio opracowane, dostosowane są przez kierowników artystycznych do wymogów sceny, od których zależy, jak wielka odległość będzie dzielić dany program od surowego autentyku.

Trzecią grupę reprezentują zespoły stylizowane, najbardziej odległe od autentyku. Zespołom towarzyszy najczęściej orkiestra lub kapela o dowolnie dobranym instrumentarium. Pieśni śpiewane są wielogłosowo, układy sceniczne opracowywane są przez choreografów. Elementy folkloru stają się materiałem do zupełnie innego, nowego utworu scenicznego, muzycznego czy pieśniowego przy udziale zawodowych kompozytorów.

Opiekunami zespołów są różne instytucje, placówki społeczno-kulturalne, zakłady pracy, stowarzyszenia, organizacje, szkoły, wyższe uczelnie. Taneczny ruch folklorystyczny stał się ruchem masowym, bardzo trudnym do uchwycenia przez jego mecenasów. Świadczy o tym brak dokumentacji ilości i jakości zespołów (poza zespołami zrzeszonymi w takich stowarzyszeniach, jak PS CIOFF®, PASF czy „Cepelia”). Zauważa się także brak rozeznania co do kadry instruktorskiej kierującej tymi zespołami. Konieczne jest więc uporządkowanie i skoordynowanie poczynań w tym zakresie. Dobrym posunięciem byłoby

przygotowanie powszechnego spisu zespołów folklorystycznych w Polsce. Zabezpieczyłoby to przed dublowaniem się wielu poczynań, koncentrowaniem się na jednym zjawisku lub rozproszaniem sił i bardzo skromnych środków. Brak właściwej koordynacji nie pozwala na prowadzenie jednolitej polityki w stosunku do kierunków, potrzeb i zadań ruchu.

W związku z tym najważniejsze zadania związane z prawidłowym rozwojem tanecznego, nieprofesjonalnego ruchu folklorystycznego to:

■ **koordynować poczynania gestorów i mecenasów**

- wzmocnić wysiłki w celu pozyskania biznesu jako mecenatu,
- uświadomić władzom każdego szczebla wartość i potrzeby ruchu,
- zweryfikować system opłacania kadry instruktorskiej z uwzględnieniem ich działalności twórczej oraz zadbać o status instruktora.

Konieczna jest integracja wszystkich instytucji, stowarzyszeń i działaczy kulturalnych zajmujących się upowszechnianiem tańca ludowego oraz mających nad nimi opiekę lub obowiązek takiej opieki. Formy takiej integracji może wypracować na przykład PS CIOFF® jako instytucja pozarządowa mająca w statucie tego typu działalność. Polski biznes powinien wspierać działalność dbającą o polską tożsamość i jej jakość.

Najwyższy czas, aby hasła przedwyborcze polskich polityków dotyczące kultury, kultury narodowej, dziedzictwa kulturowego przestały być tylko hasłami i zamieniły się w efektywną działalność, która stworzy warunki do rozwoju ruchu. Brak zawodu instruktora tańca sprawia, że pozostają oni „bezimienni”. Nie mają żadnych przywilejów, pracują często w bardzo trudnych warunkach, bez przestrzegania higieny i czasu pracy, otrzymując za ciężką i bardzo odpowiedzialną pracę niskie honorarium.

■ **zdokumentować cały ruch i jego twórców**

Należy opracować właściwy i jednolity system dokumentacji. Powinna zostać opracowana zarówno dokumentacja wyjściowa, tak zwana rejestrująca, jak i dokumentacja specjalistyczna – dotycząca poszczególnych rodzajów zespołów i twórców.

■ **chronić autentyczność folkloru i uczyć jego wykorzystywania jako tworzywa**

Należy zdawać sobie sprawę z faktu, że wieś nie jest terenem zamkniętym. Dominacja kultury miejskiej spowodowała na wsi spadek zainteresowania tradycją, z tego też względu coraz trudniej o autentyk w folklorze i sztuce ludowej. Dużo łatwiej jest ochronić autentyczność rękodzieła niż sztuki muzycznej czy

tanecznej. Dlatego należy popierać i propagować wszystkie inicjatywy zmierzające do ochrony autentycznej kultury ludowej.

■ **stworzyć system pomocy i poradnictwa**

Bezpośrednio odpowiedzialny za upowszechnianie tanecznej sztuki folklorystycznej na terenie województwa był wojewódzki dom lub ośrodek kultury. Sprawował on nadzór merytoryczny i udzielał wsparcia i pomocy organizacyjnej wszystkim zespołom, inicjatorom i organizatorom przedsięwzięć związanych z tańcem ludowym na danym terenie. Obecnie większość tych placówek zmieniła swój profil, realizując zupełnie inne zadania. Dlatego też trzeba zastanowić się nad sposobem pomocy merytorycznej i możliwości udzielania wsparcia. Zasadne mogłoby być wykorzystanie do tego celu powołanych przez PS CIOFF® ośrodków regionalnych z ich komisarzami na czele.

■ **stworzyć system kształcenia i doskonalenia kadry**

Dziedzina nieprofesjonalnego, tanecznego ruchu folklorystycznego wymaga organizacji systemu kształcenia i doskonalenia kadry instruktorskiej. Należałoby stworzyć możliwość uzyskiwania grantów na cykliczną organizację kształcenia i doskonalenia kadr, jak również system stypendialny dla młodych, dobrze rokujących adeptów lub instruktorów.

■ **zwiększyć liczbę wydawnictw i opracowań metodycznych**

Stworzyć warunki – a przede wszystkim – zadbać o finansowanie dobrych wydawnictw i opracowań metodycznych zarówno w postaci książek, skryptów, jak i nagrań CD, DVD. Konieczne jest wznowienie niektórych wydawnictw. Wykorzystać te, które zostały już wydane, a czasami zalegają magazyny. Podjąć działania w kierunku poszukiwań dobrych autorów i recenzentów.

5.2.1. Ruch studencki

Studenckie zespoły folklorystyczne zasługują na szczególną uwagę w nieprofesjonalnym ruchu tanecznym. Niezwykłe jest już samo zestawienie: student, a więc przedstawiciel przyszłej warstwy inteligencji, i folklor, czyli sztuka wyrosła wśród prostego ludu. Co więcej, zespołów studenckich jest sporo. Spotkać je można na najbardziej prestiżowych polskich uczelniach (choćby Uniwersytecie Jagiellońskim, Uniwersytecie Warszawskim, Politechnice Warszawskiej, Akademii Górniczo-Hutniczej). Większość akademickich zespołów w swych szeregach posiada kilka równorzędnych grup różniących się tylko stopniem zaawansowania, a kilka z nich prowadzi również działalność dla dzieci i młodzieży.

Studenckie zespoły folklorystyczne są bardzo interesującym zjawiskiem. Studenci przebywają na uczelni zaledwie kilka lat, a więc zespoły, w skład których wchodzi, są skazane na nieustanną fluktuację składu osobowego. Mogłoby to rzutować negatywnie na poziom artystyczny, dzieje się jednak przeciwnie. Na przestrzeni wielu lat daje się zauważyć stale rosnący poziom wykonawczy w tych zespołach. Składa się na to wiele przyczyn. Wspomniana wyżej rotacja dostarcza co roku nowych kadr – w wielu przypadkach są to ludzie ze stażem tanecznym. Wprowadzanie coraz to nowych technik tanecznych pozwala lepiej poznać, a więc i wykorzystać swoje ciało w tańcu.

Przyczyn zainteresowania tą formą aktywnego spędzania wolnego czasu przez polskiego żaka należy upatrywać na wielu polach:

- poznawania wielkiego świata dzięki podróżom koncertowym i festiwalowym,
- uczestnictwa w zwartej, koleżeńskej grupie towarzyskiej,
- chęci pogłębienia zainteresowań, wytworzenia się silnych związków międzyludzkich,
- możliwości wszechstronnej samoekspresji poprzez śpiew, muzykę i taniec,
- zainteresowania rodzimą sztuką muzyczno-taneczno-choreograficzną,
- poszukiwania indywidualności, własnego oblicza, które nie sposób odnaleźć w muzyce młodzieżowej, dyskotekowej.

Celowo nie używamy tu nazwy „folklor”, gdyż materiał twórczy polskich zespołów wykracza poza ramy twórczości ludowej. Oprócz muzyki i tańca wiejskiego – czy, w mniejszej mierze, folkloru miejskiego lub dworskowego – silnie związanych z konkretnym regionem lub określoną grupą społeczną, w programach tych zespołów występują pierwiastki sztuki ogólnonarodowej, w swojej proveniencji bliższe sztuce profesjonalnej niż spontanicznej i anonimowej twórczości ludowej.

Polska sztuka narodowa wyrasta z folkloru. W nim dopatrywać się trzeba jej źródeł. Chopin dokonał najdojrzalszej jak na owe czasy syntezy ducha swojego narodu. Dla niego ludowe tańce stały się formą najbardziej osobistych wypowiedzi i wyznań. Ani razu nie cytując dosłownie melodii ludowych zasłyszanych w dzieciństwie, tworzył muzykę, w której pierwiastek ludowy nabiera znamion już nie tylko ogólnonarodowych, ale i ogólnoludzkich.

Kultywowanie folkloru, choć w istocie swojej bliższe jest przetwarzaniu, opracowywaniu niż kompensowaniu od nowa, daje mocne poczucie tworzenia. Folklor wymaga podejścia *par excellence* twórczego, pełnego szacunku dla ukrytego w nim piękna, rozwijającego je i uwypuklającego. Efekt ostateczny zależy od umiejętności twórczych autorów programów, ich znajomości przedmiotu i talentu.

Sprawa nie byłaby może taka trudna, gdybyśmy dysponowali wykształconą rzeszą kompetentnych instruktorów muzyki, tańca, choreografów, kompozytorów, którzy mogliby pracować z zespołami folklorystycznymi.

Większość zespołów studenckich prezentuje folklor w postaci opracowanej artystycznie, czasami w formie pewnego rodzaju stylizacji, w formie scenicznej ze wszystkimi tego faktu konsekwencjami. Ale istnieją także zespoły takie jak ZPiT UP „Skalni” w Krakowie – przedstawiający taneczną sztukę ludową w nieskażonej formie – do którego rekrutuje się młodzież pochodząca z Podhala.

5.3. Zespoły komercyjne

Już lata 70. przyniosły sprzyjający klimat do powstawania komercyjnych artystycznych grup folklorystycznych. Powstawały one w oparciu o ówczesnych członków i absolwentów artystycznie opracowanych lub stylizujących zespołów folklorystycznych.

W trzy-, czteroparowych zestawach tanecznych z 3 czy 4 muzykami specjalnie przygotowany repertuar prezentowany był w karczmach i restauracjach dla spożywających obiad lub kolację wycieczek zagranicznych. Taka prezentacja połączona była zawsze z zabawą z publicznością.

Pierwszym tego typu zespołem na terenie Warszawy był Zespół „Gaik” (działający do dzisiaj), założony przez Andrzeja Chłandę i Józefa Zaprzalkowskiego. Tancerze i muzycy rekrutowali się z ZPiT Politechniki Warszawskiej. Następnymi zespołami były: Zespół „Bartek”, Zespół „Hajduk”. W latach 80. powstały kolejne. Były tancerz „Mazowska”, Gedymin Wróblewski, założył zespół „Polanie”. Obecnie tego typu zespołów jest bardzo dużo. W 2005 r. powstał między innymi założony przez artystę „Mazowska”, Zbyszka Jasińskiego, ZPiT „Polski Łan”, w którym występują tancerze zespołu „Mazowsze”. Tego typu działalność prowadzi dzisiaj bardzo wiele zespołów, również regionalnych. W każdej atrakcyjnej turystycznie miejscowości, a zwłaszcza w takich miastach, jak Warszawa czy Kraków, podobnych grup jest kilka. Każda z nich daje około 130–150 prezentacji rocznie. Jest to zjawisko niepokojące. Wiadomo, że tam, gdzie pojawiają się kwestie finansowe, nie ma miejsca na ideały.

6. Stan infrastruktury

Bardzo trudno jest charakteryzować infrastrukturę, z której korzystają polskie nieprofesjonalne zespoły folklorystyczne. Niemal każdy z nich pracuje w innych

warunkach. Podstawowym wymogiem egzystencji tych zespołów jest posiadanie własnych sal treningowych lub możliwie nieodpłatny do nich dostęp. Według danych szacunkowych tylko niewielka ich część korzysta nieodpłatnie z takich obiektów. Pozostałe zespoły muszą pokrywać koszty użytkowania takich sal ze środków, które im przydzielono w ramach bardzo skromnych dotacji rocznych, albo muszą szukać źródeł zarabkowania na ich opłacenie. Istnieją jednak zespoły, które prawie całość kosztów swojego utrzymania muszą wypracować we własnym zakresie.

Dobra sytuacja w tym względzie panuje w bogatych gminach, w których samorządy lokalne znajdują pieniądze na wspieranie podstawowych potrzeb materialnych zespołów. Takich przypadków jest jednak niewiele.

Poprawiła się sytuacja z dostępem do obiektów dla prezentacji programów artystycznych. Zespoły mogą wynajmować (oczywiście odpłatnie) zarówno scenki kameralne, jak i duże sceny w zawodowych teatrach. Nie ma problemu z wynajęciem dużych scen rozstawianych w plenerze z dobrym nagłośnieniem i oświetleniem. Za wszystkie takie usługi trzeba jednak sporo płacić.

Istnieje pilna potrzeba znalezienia środków na dopłaty do organizowanych przez zespoły obozów szkoleniowych, na szkolenia instruktorów oraz na zakup lub renowację kostiumów.

Dla środowiska nieprofesjonalnych zespołów folklorystycznych optymistyczny wydźwięk ma ratyfikowanie przez Polskę konwencji UNESCO „O ochronie niematerialnego dziedzictwa kulturowego”. Posiadając tak bogatą tradycję taneczną oraz dobrą merytorycznie i zaangażowaną kadrę instruktorską, zasadnym w Polsce jest znalezienie środków na pomoc materialną, która umożliwiłaby przekaz tej tradycji następnym pokoleniom.

7. Kadry – kształcenie i doskonalenie

Zasygnalizowane powyżej kwestie sprawiają, że instruktor tańca nie może interesować się wyłącznie problematyką artystyczną – jak dzieje się to w zespołach profesjonalnych. Istotna jest cała atmosfera pracy wokół dziedziny, jaką jest nieprofesjonalny taniec ludowy. Istotny jest nie tylko namacalny wynik tej pracy. Liczą się także pobudzane przez nią dyspozycje. Instruktor odpowiada bowiem nie tylko za kształt estetyczny prezentowanych tańców, ale także za rozwój fizyczny i psychiczny powierzonych sobie ludzi stanowiących zespół. Właśnie zespolenie dążenia do artystycznego sukcesu z pracą ogólnowychowawczą jest w dzisiejszym świecie niezmiernie ważną i niepodważalną wartością tanecznego nieprofesjonalnego ruchu folklorystycznego.

W dziedzinie tańca ludowego kadra rekrutuje się z absolwentów tanecznych kursów kwalifikacyjnych, byłych tancerzy zawodowych, absolwentów szkół i ognisk baletowych, absolwentów kierunków tańca Państwowych Pomaturalnych Studiów Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy (specjalizacja tańca we Wrocławiu, Krośnie, Kaliszu dawniej jeszcze w Opolu i Ciechanowie). Często tego typu zespoły prowadzone są przez nauczycieli (bez przygotowania zawodowego) lub osoby, które dotarły do tego zawodu jedynie dzięki technicznym lub klasycznym umiejętnościom tańca.

Aktualnie nie istnieje żadna szkoła przygotowująca do wykonywania zawodu instruktora tańca ludowego. Średnie szkoły baletowe kształcą tancerzy i nie posiadają kierunków pedagogicznych.

7.1. Instruktorskie kursy kwalifikacyjne

Dawniej kursy działały na 2 poziomach:

- kursy kwalifikacyjne II stopnia na poziomie średnim zawodowym,
- kursy kwalifikacyjne III stopnia na poziomie wyższym zawodowym.

Kursy prowadzone pod opieką CPARA, COMUK, CAK organizowane były za zgodą ministra kultury i sztuki przez wojewódzkie domy – ośrodki kultury, uniwersytety ludowe, akademie wychowania fizycznego, PSKOiB.

Niestety, wskutek transformacji ustrojowej poziomy te zostały zrównane i kształcenie pozostało tylko na poziomie średnim.

Dawniej zakładano, że kursy kwalifikacyjne będą formą doksztalcania się osób już pracujących, prowadzących zespoły tańca ludowego, które uzupełnią swoją wiedzę i umiejętności oraz uzyskają niezbędne kwalifikacje zawodowe. Obecnie na kursy zgłasza się coraz więcej osób młodych, posiadających tylko staż taneczny. W zasadzie formalne kwalifikacje instruktora tańca ze specjalizacją tańca ludowego uzyskuje się obecnie tylko po ukończeniu Instruktorskich Kursów Kwalifikacyjnych, które funkcjonują pod auspicjami Narodowego Centrum Kultury w Warszawie.

Specjalizacja tańca ludowego prowadzona jest tylko w 2 ośrodkach w Polsce: Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki w Warszawie oraz Nowohuckim Centrum Kultury w Nowej Hucie.

Głównym celem IKK jest wyposażenie uczestników kursu w wiedzę i umiejętności potrzebne do sprawnego i twórczego wykonywania zadań instruktora amatorskiego ruchu artystycznego z zakresu tańca ludowego.

Oprócz podstawowych wiadomości z dziedziny nauk społecznych, zarządzania w kulturze i warsztatu poszczególnych form twórczości amatorskiej, IKK przybliża zagadnienia takie jak:

- praca z grupą,
- metody nauczania właściwe dla określonej specjalizacji,
- upowszechnianie kultury zgodnie z ukończoną specjalnością,
- tworzenie i współtworzenie projektów edukacyjnych promujących polskie dziedzictwo kulturowe.

Zaświadczenie potwierdzające ukończenie IKK wydawane jest w języku polskim i angielskim.

Zdobyta na kursie wiedza umożliwia podjęcie pracy w państwowych oraz samorządowych instytucjach kultury na stanowisku instruktora amatorskiego ruchu artystycznego.

Uczestnikami IKK mogą być osoby z minimum średnim wykształceniem. Kursy zakończone są obroną pracy dyplomowej.

Zasady realizacji kursu:

- przeciętny kurs trwa dwa lata,
- minimalna liczba zajęć obowiązkowych określona jest na 600 godzin, w tym zajęcia o charakterze teoretycznym nie mogą stanowić więcej niż 25% ogółu zajęć.

podstawa prawna funkcjonowania IKK

Instruktorskie Kursy Kwalifikacyjne realizowane są na podstawie następujących aktów prawnych:

- Ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej (Dz. U. Nr. 114, poz. 493 z późn. zm.),
- Rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 9 marca 1999 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w niektórych instytucjach kultury, dla których organizatorem jest administracja rządowa lub jednostki samorządu terytorialnego (z późniejszymi zmianami).

7.2. Szkolnictwo wyższe a taniec ludowy

Pomimo wielu starań nie udało się jak dotąd utworzyć kierunku tańca ludowego na żadnej uczelni wyższej. Proponowano, aby taki kierunek powstał przy działach pedagogicznych w ramach studium międzywydziałowego. Zawsze brakowało jednak kierunkowej samodzielnej kadry naukowej. Powstał więc mechanizm błędnego koła. Brak jest kadry, ponieważ nie ma studiów, które mogłyby przygotowywać i prowadzić badania i prace naukowe. Nie ma studiów, ponieważ nie ma kadry. Kiedyś proponowano, aby najwybitniejszym twórcom umożliwić otwieranie przewodów doktorskich (wzorem muzyków

w akademiach czy na uniwersytetach muzycznych). Może najwyższy czas do tej propozycji powrócić.

Jedynym przejawem takiej działalności jest Uniwersytet Rzeszowski, który od wielu lat walczy bezskutecznie o taki kierunek. Prowadzi on jedynie Studium Podyplomowe w ramach Międzywydziałowego Studium Kulturalno-Oświatowego założonego w 1984 r. Jego głównym zadaniem było opracowanie programu kształcenia instruktorów tańca.

Studium Kulturalno-Oświatowe prowadzi:

- dwuletnie kursy instruktorskie w zakresie choreografii tańca ludowego,
- dwuletnie podyplomowe studia dające uprawnienia do prowadzenia amatorskich zespołów ludowych w szkołach,
- studia podyplomowe – prowadzenie zespołów tanecznych – specjalizacja: tańce polskie,
- studia podyplomowe – prowadzenie zespołów tanecznych – specjalizacja: taniec współczesny,
- zespół artystyczny „Resovia Saltans”.

Wydziały tańca uniwersytetów muzycznych w Warszawie i Łodzi kształcą pedagogów dla szkół baletowych i teatrów zawodowych, o czym świadczy program nauczania.

W Warszawie warunkiem przyjęcia na taki wydział jest ukończenie szkoły baletowej lub w wyjątkowych wypadkach – staż pracy w zawodzie tancerza. Natomiast Łódź swoją ofertę kieruje do absolwentów szkół baletowych, osób, które ukończyły kursy kwalifikacyjne lub inne szkolenia w zakresie tańca, tancerzy działających w zespołach tanecznych, formacjach i teatrach tańca oraz wszystkich zainteresowanych sprawnych fizycznie, którzy chcą zdobyć kwalifikacje zawodowe licencjata w zakresie tworzenia choreografii oraz doskonalenia technik tanecznych.

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie – Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca – kształci na kierunku taniec o specjalności pedagogiki baletowej (studia niestacjonarne). Taniec ludowy jest jednym z wielu przedmiotów o mniejszym wymiarze godzin.

Katedra Edukacji Artystycznej w uczelni łódzkiej prowadzi studia niestacjonarne I stopnia choreografia i techniki tańca.

Kolejna uczelnia to Wyższa Szkoła Umiejętności w Kielcach: po ukończeniu studiów na kierunku taniec absolwent jest przygotowany do pracy artystycznej i twórczej w dziedzinie tańca w różnych placówkach teatralnych, estradowych, baletowych, teatrach muzycznych oraz pracy dydaktycznej, redakcyjnej i publicystycznej w dziedzinie wiedzy o tańcu. Na tym kierunku prowadzone są zajęcia z polskich tańców narodowych.

7.3. Szkoły pomaturalne a taniec ludowy

W szkołach pomaturalnych we Wrocławiu, Kaliszu i Krośnie kształcą się animatorów kultury ze specjalnością taniec. Z ogólnej liczby ponad 2 tysięcy godzin nauki na polskie tańce narodowe przeznaczono na przykład we Wrocławiu 104 godziny, a na tematykę tańców ludowych – 128 godzin. Szkoda, że specjalizacja jest ogólna i brakuje specjalizacji tańca ludowego.

Szkoły te funkcjonują w systemie szkolnictwa artystycznego i podlegają Departamentowi Szkolnictwa Artystycznego Edukacji Kulturalnej Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie.

Są to humanistyczno-artystyczne, dwuletnie, pomaturalne szkoły zawodowe. Prowadzą kształcenie w trybie stacjonarnym i zaocznym na 2 wydziałach:

- Wydziale Animatorów Kultury,
- Wydziale Bibliotekarskim.

Nauka w Studium kończy się obroną pracy dyplomowej, którą słuchacze przygotowują na II roku. Absolwenci Studium otrzymują dyplom z tytułem zawodowym animatora kultury lub bibliotekarza.

7.4. Folklor muzyczny w polskiej edukacji*

W państwowym szkolnictwie muzycznym do końca lat 80. obecny był przedmiot polski folklor muzyczny, z którego zrezygnowano w okresie przemian ustrojowych. Po ponad 10 latach przerwy Centrum Edukacji Artystycznej podjęło wysiłki w celu przywrócenia przedmiotu do szkół muzycznych. Przedmiot ten znajduje się w ofercie fakultatywnej zaledwie 8 państwowych szkół muzycznych na terenie Polski w wymiarze jednej godziny tygodniowo przez jeden rok, co pozwala wprowadzić uczniów szkół muzycznych w ogólne zagadnienie folkloru muzycznego. Marginalnie zagadnienia folkloru pojawiają się również w innych szkołach muzycznych podczas poruszania zagadnień teoretycznych (audycje muzyczne, kształcenie słuchu, historia muzyki), choć nabyta w ten sposób wiedza ogranicza się niemal wyłącznie do 5 polskich tańców narodowych w formie artystycznej stylizacji.

Elementy wiedzy o polskim folklorze są obecne w ofercie programowej większości akademii muzycznych w Polsce, chociaż w zasadzie wyłącznie na

* Cały poniższy akapit został zaczerpnięty z opracowania dr. Tomasza Nowaka z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego pt. *Przygotowanie w zakresie wiedzy o polskim folklorze muzycznym muzyków i teoretyków w Polsce*.

wydziałach i w katedrach teorii muzyki lub ewentualnie edukacji muzycznej. Wykładowcy tych uczelni wykorzystują jednak przedawnione programy nauczania, ograniczając się wyłącznie do 3 zagadnień: dziejów polskiej folklorystyki muzycznej, elementów muzyki w polskim folklorze muzycznym i ludowych instrumentów muzycznych na ziemiach polskich. Zupełnie pomija się przy tym regionalistykę muzyczną, problematykę kontekstu muzycznego oraz zagadnienie stylizacji muzyki ludowej. Również podręczniki i materiały wykorzystywane w polskich uczelniach wyższych są nieaktualne, odzwierciedlając poziom wiedzy z końca lat 70. ubiegłego wieku, gdy tymczasem badania nad polskim folklorem muzycznym znacznie rozwinęły się na przestrzeni ostatnich 30 lat.

Etnomuzykologia w różnym zakresie wykładana jest na kierunkach muzykologicznych prowadzonych przez 6 placówek w Polsce: Uniwersytet Warszawski, Uniwersytet Wrocławski, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu, Katolicki Uniwersytet Lubelski i Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Najszerszą ofertę programową w tym zakresie proponuje Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, na którym w kanonie zajęć znajduje się 150 godzin zajęć dla wszystkich studentów, uzupełnianych zajęciami fakultatywnymi dla osób specjalizujących się w etnomuzykologii (do wyboru oferta około 360 godzin wykładowych w przeciągu 5 lat studiów). W ramach specjalizacji etnomuzykologicznej studenci tego kierunku mogą wybrać również 120-godzinny blok zajęć fakultatywnych z zakresu etnochoreologii i antropologii tańca. Instytut Muzykologii UW realizuje również Podyplomowe Studia Etnomuzykologiczne w wymiarze 150 godzin, ofertę swą kierując przede wszystkim do muzyków zawodowych i amatorów legitymujących się wykształceniem wyższym. W innych placówkach muzykologicznych liczba godzin przeznaczonych na wszelkie zajęcia etnomuzykologiczne z reguły nie przekracza 120 godzin, a często realizowana jest jedynie przez 60 godzin.

Najgorzej wygląda sprawa praktycznego wdrożenia w muzykę ludową. Poza 8 szkołami muzycznymi realizującymi przedmiot polski folklor muzyczny i Instytutem Muzykologii UW, zajęcia z muzyki ludowej realizowane są niemal wyłącznie w trakcie nieregularnych warsztatów organizowanych przez stowarzyszenia i fundacje. Jest rzeczą znaną, że najwięcej warsztatów realizowanych jest w zakresie wielogłosowej muzyki ukraińskiej i białoruskiej (sic!). Od około 10 lat coraz liczniej pojawiają się też warsztaty polskiej muzyki ludowej o charakterze regionalnym (na przykład tabor muzyki i tańca w Radomskim), gatunkowym (na przykład warsztaty mazurkowe) czy instrumentalnym (na przykład gry na harmonii polskiej). Regularnie nauka gry na instrumentach ludowych przebiega wyłącznie na Podhalu (skrzypce, basy), w Beskidzie Żywieckim (skrzypce, basy, heligonka, instrumenty pasterskie), Wielkopolsce (dudy,

skrzypce podwiązane) i ziemi lubuskiej (kozioł), czego efekty są widoczne. Działają tam liczne kapele, dobrze zapoznane z repertuarem lokalnym. Słabością wszystkich form warsztatowych jest brak przygotowania teoretycznego i metodycznego prowadzących. Ponadto większość z nich jest w stanie przekazać wyłącznie repertuar i styl gry swojego regionu – wiele części naszego kraju jest więc pozbawionych możliwości edukacji w zakresie muzyki ludowej.

W związku z powyższym dla zapewnienia trwałej obecności polskiej muzyki ludowej w kulturze narodowej, jak też odpowiedniego poziomu jej prezentacji, celowym wydaje się przeprowadzenie następujących działań:

- doprowadzenie do sytuacji, w której przedmiot polski folklor muzyczny stanie się obowiązkowym przedmiotem wykładanym w publicznych i samorządowych szkołach muzycznych,
- przygotowanie nowych podręczników akademickich do nauczania polskiego folkloru muzycznego w uczelniach muzycznych,
- wsparcie organizacji warsztatów i innych typów szkoleń muzycznych na potrzeby regionów nieposiadających tego typu stałych szkoleń,
- wsparcie metodyczne i organizacyjne szkolenia prowadzonego dotychczas w niektórych regionach w sposób regularny.

7.5. Formy doskonalenia

Jeśli dostrzeże się wartość i znaczenie działalności tej grupy zespołów oraz ich oddziaływania zarówno na uczestników, jak i liczną rzeszę widzów, niezwykle istotną sprawą staje się doskonalenie kadry instruktorskiej. Jest to szczególnie ważne w sytuacji braku systemu kształcenia. Wydaje się, że instruktorów tańca ludowego czy muzyki ludowej nie można traktować w ten sam sposób jak inne osoby zdobywające dodatkowe umiejętności w ramach doskonalenia zawodowego (opłaty za tego typu szkolenia). Instruktorzy tańca i muzyki ludowej nie są w stanie odpracować zainwestowanych w takie szkolenie środków. Niestety, tego typu działalność nie przynosi wymiernych i adekwatnych do zaangażowania i nakładu pracy zysków. Musi więc zostać szczegółowo opracowana każda forma szkolenia.

Doskonalenia odbywają się pod postacią seminariów, warsztatów artystycznych, szkoleń i różnego rodzaju konferencji metodycznych. Organizowane są one przez różne instytucje i organizacje. Niestety, coraz więcej tego typu form realizowanych jest jedynie w celu osiągnięcia zysków przez organizatora. Teoria o jak najmniejszych kosztach i nakładzie pracy, a jak największym zysku staje się wszechobecna.

8. Imprezy folklorystyczne

Organizowane w Polsce imprezy folklorystyczne cieszą się popularnością zarówno wśród zespołów, jak i publiczności. Dla artystów jest to okazja do publicznej prezentacji, porównania swoich umiejętności i poziomu widowiska oraz integracji z innymi grupami tanecznymi. Widzom zaś dostarczają one wiedzy o folklorze, a czasami również sporych emocji. Organizatorami takich spotkań są terytorialne ośrodki, centra kultury lub specjalnie powoływane komitety organizacyjne. Przygotowania do organizacji dużych festiwali trwają przeważnie rok i rozpoczynają się tuż po zakończeniu ostatniej edycji.

Spotkania takie odbywają się w wymiarze regionalnym, krajowym, a nawet międzynarodowym. Imprezy regionalne obejmują prezentacje zespołów przybyłych z tego samego miasta lub miejscowości niezbyt odległych, na przykład przeglądy zespołów szkolnych. Imprezy krajowe gromadzą chętnych lub spełniających warunki uczestnictwa bez ograniczenia terytorium. Udział w festiwalach o zasięgu międzynarodowym pozwala poznać tańce, zabawy, a nawet specyfikę kuchni krajów uczestniczących. Widownia wypełnia się przeważnie do ostatniego miejsca, a w trakcie defilady zespołów ulice są oblegane przez publiczność. Festiwalami o najdłuższym stażu są: Międzynarodowy Festiwal Folkloru w Zielonej Górze oraz Międzynarodowy Festiwal Folkloru Ziemi Górskich „Tatrzańska Jesień” w Zakopanem.

Bardzo ciekawe doświadczenia płyną z realizowanego w Rzeszowie Światowego Festiwalu Polonijnych Zespołów Folklorystycznych. Organizowane przy tej okazji warsztaty szkoleniowe i możliwość porównania wyników pracy szkoleniowej oraz koncepcji jej scenicznej prezentacji dają dodatkową motywację do dalszej pracy, mającej na celu przekazanie polskiej niematerialnej tradycji następnym pokoleniom – nie tylko twórcom tych programów, ale również instruktorom w kraju.

Dobłą tradycją było organizowanie wojewódzkich przeglądów zespołów tanecznych, w tym również folklorystycznych. Niestety reforma administracyjna doprowadziła do zniknięcia tego typu przeglądów z kalendarza imprez kulturalnych (na przykład w województwie mazowieckim).

Bardzo niepokojący jest fakt zamierania Ogólnopolskiego Konkursu Tańca Tradycyjnego organizowanego od wielu lat przez Wojewódzki Dom Kultury w Rzeszowie.

Pomimo wielu trudności finansowych, organizacyjnych oraz braku wsparcia władz różnego szczebla, wielu pasjonatów podejmuje trud organizacji różnego rodzaju przeglądów, festiwali i konkursów, na przykład Dom Kultury w Łowiczu – Przegląd Dziecięcych Zespołów Folklorystycznych „Pasiacek”, Puławy – Przegląd Zespołów Folklorystycznych „Godel” czy Pałac Kultury Zagłębie w Dąbrowie Górniczej – Międzykulturowy Przegląd Folklorystyczny „Zagłębie i Sąsiedzi”.

imprezy pod patronatem CIOFF®

Patronatem Polskiej Sekcji CIOFF® objętych jest 17 międzynarodowych imprez folklorystycznych w Polsce:

- Międzynarodowe Spotkania Folklorystyczne im. Ignacego Wachowiaka w Lublinie, przemiennie edycja dziecięca i dorosła.
- Podlaski Jarmark Folkloru w Białej Podlaskiej
- Poleskie Lato z Folklorem we Włodawie
- Międzynarodowy Festiwal Dziecięcych Zespołów Regionalnych „Święto Dzieci Gór” w Nowym Sączu
- Międzynarodowy Festiwal Folkloru „Dni Kultury Kaszubskiej” w Brusach
- Tydzień Kultury Beskidzkiej w Bielsku-Białej
- Międzynarodowy Festiwal Folkloru w Strzegomiu
- Interfolk w Kołobrzegu
- Międzynarodowy Festiwal Folkloru: naprzemiennie zespołów dziecięcych i dorosłych w Zielonej Górze
- Międzynarodowy Studencki Festiwal Folkloru w Katowicach/Chorzowie
- Międzynarodowe Olsztyńskie Dni Folkloru „Warmia” w Olsztynie
- Światowy Przegląd Folklorystyczny „Integracje” w Poznaniu
- Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Eurofolk” w Zamościu
- Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny w Tomaszowie Lubelskim

oraz ogólnopolskie festiwale:

- Festiwal im. Michała Kosińskiego w Puławach
- Dziecięcy Festiwal „Lasowiaczek” w Stalowej Woli

stanowiące forum konfrontacyjne dla zespołów polskich zrzeszonych w PS CIOFF®.

kalendarz polskich festiwali CIOFF® 2011–2013

	2011	2012	2013
Lublin	— — —	10–15.07	— — —
Biała Podlaska	6–10.07	4–8.07	3–7.07
Włodawa	12–17.07	10–15.07	9–14.07
Zamość	18–25.07	16–23.07	15–22.07
Olsztyn	17–24.07	22–29.07	21–28.07
Brusy	26–31.07	24–29.07	23–28.07
TKB	30.07–7.08	28.07–5.08	27.07–4.08
Strzegom	9–14.08	7–12.08	6–11.08
Kołobrzeg	16–20.08	14–18.08	13–17.08
Tomaszów Lubelski	— — —	11–16.08	11–16.08
Poznań	14–22.08	12–20.08	11–19.08
Katowice	28.08–4.09	25.08–2.09	1–8.09
Zielona Góra	— — —	2–8.09	— — —

festiwale dziecięce

Lublin	16–22.07	— — —	13–19.07
Nowy Sącz	24–31.07	22–29.07	21–28.07
Zielona Góra	31.07–6.08	— — —	28.07–3.08

Szczególną wagę Polska Sekcja CIOFF® przykładła do problematyki edukacji młodego pokolenia.

Oprócz 3 dziecięcych festiwali w Nowym Sączu, Zielonej Górze i Lublinie coraz szerzej w programach pozostałych polskich festiwali CIOFF® uwzględnia się:

- specjalne programy dla dzieci,
- naukę gier i zabaw ludowych,
- zajęcia plastyczne,
- wprowadzenie zagranicznych zespołów folklorystycznych do szkół,
- koncerty na obozach i koloniach dziecięcych,
- włączenie dzieci niepełnosprawnych w przedsięwzięcia festiwalowe.

- Festiwal Kultury Kresowej w Mrągowie
- Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Kasztelania” w Sierpcu
- Międzynarodowy Festiwal Pieśni Tańca i Folkloru w Siedlcach
- Mazurskie Spotkania z Folklorem w Olecku
- Międzynarodowy Jarmark Folkloru w Węgorzewie
- Międzynarodowy Festiwal Folklorystyczny „Bukowińskie Spotkania” w Pile

9. Zagrożenia dla zespołów folklorystycznych we współczesnym świecie i w zintegrowanej Europie

Największym zagrożeniem dla zespołów folklorystycznych okazał się proces integracji Europy – przemiany społeczno-ekonomiczne prowadzące do ukształtowania się gospodarki rynkowej. Recesja gospodarcza, bezrobocie, deficyt budżetowy, zadłużenie zagraniczne i spadek stopy życiowej ludności spowodowały znaczne ograniczenie wydatków między innymi na kulturę.

W nowych warunkach gospodarki rynkowej zespoły folklorystyczne stały się jednym z towarów niewytrzymujących konkurencji z nowoczesną kulturą. Wśród młodzieży lansowany jest ideał człowieka sukcesu, biznesmena oraz styl życia, w którym dominują rynkowe prawa zysku, łatwego sukcesu ekonomicznego, a nie kompetencje kulturalne. Część zespołów mających duży dorobek artystyczny i wieloletnie tradycje uległo likwidacji lub zmuszonych były zmienić patrona, a nawet ulec prywatyzacji.

Z powodów trudności finansowych lub innej wizji władz samorządowych likwidowane są albo zmieniają swój charakter (na przykład zaprzestają działalności środowiskowej i zaczynają funkcjonować wedle zasad impresariatu) liczne domy i kluby kultury, które były punktem oparcia dla zespołów folklorystycznych. Ich miejsce zajęły wypożyczalnie filmów, salony gier elektronicznych, kasyna gry i inne instytucje komercyjne upowszechniające uniwersalne, często prymitywne treści kultury masowej.

Obecnie działalność zespołów folklorystycznych nie znajduje też należytego zrozumienia w kołach młodej inteligencji, w środowiskach zajmujących się edukacją, w kręgach rozpolitykowanych liderów partii politycznych, a tym bardziej w gronie nowej klasy biznesmenów. Najprawdopodobniej wynika to

z faktu całkowitego braku wiedzy na temat wartości naszej kultury ludowej oraz korzyści, jakie mogą wynikać z opieki szeroko pojętego państwa nad tą kulturą. Pozytywne funkcje działalności zespołów folklorystycznych są jednak oczywiste: poznawcza, estetyczna, etyczna, integracyjna, wychowawcza, rekreacyjna, terapeutyczna, zdrowotna oraz zapobiegająca patologiom społecznym.

W świetle wyżej zasygnalizowanych problemów zadbać należy o stworzenie polityki wspierania i rozwoju polskiego tanecznego ruchu folklorystycznego.

W zakresie wartości merytorycznych prezentowanych programów:

- wyeliminowanie z programów zbyt rażących dowolności w wykorzystywaniu materiału folklorystycznego,
- jednolitość stylistyczną w prezentowanych programach,
- wyraźne określenie stosunku do twórcy,
- poszukiwania twórcze,
- nowatorskie formy prezentacji folkloru.

W zakresie edukacji młodego polskiego pokolenia:

- wprowadzenie polskiego tańca do szkolnej edukacji, na przykład poprzez wprowadzenie szeroko pojętego tańca w zakresie jednej godziny tygodniowo, na przykład w ramach godzin wychowania fizycznego (przy porozumieniu z resortem oświaty i kultury).

W zakresie przygotowania kadr:

- utworzenie kierunków studiów dających możliwość uzyskania kierunkowego wykształcenia wyższego w dziedzinie tańca ludowego i muzyki ludowej,
- stworzenie możliwości otwierania przewodów naukowych wybitnym instruktorom i choreografom polskich tańców na co dzień pracujących z wyróżniającymi się nieprofesjonalnymi zespołami,
- stworzenie systemu podnoszenia kwalifikacji instruktorów tańców ludowych,
- stworzenie możliwości doskonalenia zawodowego,
- stworzenie systemu stypendialnego dla młodych, dobrze zapowiadających się instruktorów – choreografów tańca ludowego,
- stworzenie systemu grantowego dla wyróżniających się instruktorów choreografów tańca ludowego,
- znalezienie środków na wydawanie pomocy dydaktycznych i repertuarowych.

W zakresie opieki nad zespołami folklorystycznymi:

- stworzenie systemu pomocy i wsparcia w funkcjonowaniu najlepszych zespołów folklorystycznych,

- stworzenie systemu udzielania pomocy i wsparcia nowo powstałym i będącym na dorobku, a rokującym duże nadzieje zespołom folklorystycznym.

W zakresie promocji polskiej tanecznej kultury folklorystycznej:

- stworzenie możliwości wspierania krajowych i międzynarodowych przeglądów, festiwali i konkursów zespołów folklorystycznych, tańców polskich,
- stworzenie systemu promocji Polski i kultury polskiej za granicą przez organizowanie wyjazdów na konkursy, przeglądy i trasy koncertowe najlepszych polskich zespołów folklorystycznych,
- stworzenie systemu promocji polskich tańców w mediach,
- stworzenie systemu podnoszenia świadomości i wiedzy na temat tańców polskich,
- stworzenie warunków, aby polskie zespoły folklorystyczne, wyrastając z tradycji, wniknęły w teraźniejszość kulturową Polski XXI wieku.

10. Aneks

10.1. Zespoły zrzeszone w Polskiej Sekcji CIOFF®

- Studencki Zespół Pieśni i Tańca „Połoniny” Politechniki Rzeszowskiej – Rzeszów
- Zespół Pieśni i Tańca „Powiśle” – Puławy
- Zespół Pieśni i Tańca „Podlasie” Zamiejscowego Wydziału Wychowania Fizycznego w Białej Podlaskiej – Biała Podlaska
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Jagiellońskiego „Słowianki” – Kraków
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Medycznego – Lublin
- Zespół Pieśni i Tańca „Bychlewkianka” – Bychlew-Pabianice
- Zespół Tańca Ludowego „Harnam” – Łódź
- Zespół Pieśni i Tańca „Krakowiacy” – Kraków
- Zespół Pieśni i Tańca „Zamojszczyzna” – Zamość
- Zespół Pieśni i Tańca „Świerczkowiaczy” – Tarnów
- Dziecięcy Zespół Tańca Ludowego „Ryki” – Ryki
- Zespół Tańca Ludowego „Mali Gorzowiacy” – Gorzów Wielkopolski
- Zespół Tańca Ludowego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej – Lublin
- Kaszubski Zespół Folklorystyczny „Krebane” – Brusy
- Zespół Pieśni i Tańca „Nowa Huta” – Kraków
- Zespół Pieśni i Tańca „Jawor” Uniwersytetu Przyrodniczego – Lublin
- Zespół Góralski „Hamernik” – Kraków

- Akademicki Zespół Tańca Politechniki Śląskiej „Dąbrowiaczy” – Katowice
- Zespół Pieśni i Tańca „Igłopolanie” – Dębica
- Reprezentacyjny Folklorystyczny Zespół Pieśni i Tańca „Ziemia Żywiecka” – Żywiec
- Szkolny Zespół Ludowy „Trójczyce” – Trójczyce-Wacławice
- Zespół Tańca Ludowego Politechniki Poznańskiej „Poligrodzianie” – Poznań
- Zespół Pieśni i Tańca „Limanowianie” – Limanowa
- Zespół Tańca Ludowego „Poznań” – Akademia Wychowania Fizycznego – Poznań
- Zespół Pieśni i Tańca „Wałbrzych” – Wałbrzych
- Zespół Pieśni i Tańca „Anilana” – Łódź
- Zespół Pieśni i Tańca „Lublin” im. Wandy Kaniorowej – Lublin
- Zespół Pieśni i Tańca „Kujon” – Łódź
- Zespół Pieśni i Tańca „Łódź” – Łódź
- Zespół Tańca Ludowego „Gorzowiaczy” – Gorzów Wielkopolski
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Warszawskiego „Warszawianka” – Warszawa
- Zespół Tańca Ludowego „Polesie” – Włodawa
- Międzyszkolny Ludowy Zespół Pieśni i Tańca „Krakowiak” – Kraków
- Regionalne Towarzystwo Pieśni i Tańca „Dolina Dunajca” – Nowy Sącz
- Dziecięcy Zespół „Mali Śwarni” – Nowy Targ
- Zespół Tańca Ludowego „Pruszkowiaczy” – Pruszków
- Zespół Folklorystyczny „Wielkopolanie” (dawniej „Cepelia-Poznań”) – Poznań
- Zespół Tańca Ludowego „Neptun” AWF – Gdańsk
- Zespół Pieśni i Tańca „Kęty” – Kęty
- Zespół Pieśni i Tańca „Młody Toruń” – Toruń
- Lubuski Zespół Pieśni i Tańca – Zielona Góra
- Zespół Pieśni i Tańca „Żeńcy Wielkopolscy” – Nietążkowo-Śmigiel
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Rzeszowskiego „Resovia Saltans” – Rzeszów
- Studencki Zespół Pieśni i Tańca „Katowice” – Katowice
- Zespół Folklorystyczny „Szamotuły” – Szamotuły
- Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Lachy” – Nowy Sącz
- Dziecięcy Regionalny Zespół „Małe Lachy” – Nowy Sącz
- Zespół Pieśni i Tańca „Wisła” – Płock
- Zespół Folklorystyczny „Jurajskie Igraszki” – Myszków
- Zespół Pieśni i Tańca „Ziemi Cieszyńskiej” – Cieszyn
- Zespół Pieśni i Tańca „Lasowiaczy” – Stalowa Wola
- Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Sądeczanie” – Nowy Sącz

- Zespół Folklorystyczny „Kostrzanie” – Kostrza
- Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Hrubieszowskiej – Hrubieszów
- Zespół Pieśni i Tańca „Mały Śląsk” – Radzionków
- Zespół Pieśni i Tańca „Grajewianie” – Grajewo
- Dziecięco-Młodzieżowy Zespół Regionalny „Piecuchy” – Nawojowa
- Zespół Pieśni i Tańca „Roztocze” – Tomaszów Lubelski
- Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Chojnickiej „Kaszuby” – Chojnice
- Zespół Regionalny „Mogilanie” – Mogilany
- Dziecięcy Zespół Pieśni i Tańca „Raciborzanie” – Racibórz
- Zespół Pieśni i Tańca „Raciborzanie” – Racibórz
- Zespół Pieśni i Tańca „Ślężanie” – Dzierżoniów
- Dziecięcy Zespół Tańca Ludowego „Tradycja” – Rzeszów
- Regionalny Zespół „Mały Haśnik” – Żabnica
- Zespół Tańca Ludowego „Biawena” – Biała Podlaska
- Łemkowski Zespół Pieśni i Tańca „Kyczer” – Legnica
- Zespół Pieśni i Tańca „Karpaty” – Rzeszów
- Dziecięcy Zespół Regionalny „Mali Grojcowianie” – Wieprz-Bystra
- Zespół Regionalny „Grojcowianie” – Wieprz-Bystra
- Zespół Pieśni i Tańca „Kurpie” – Ostrołęka
- Zespół Pieśni i Tańca „Beskid” – Bielsko-Biała
- Harcerski Zespół Pieśni i Tańca „Grześ” – Puławy
- Zespół Pieśni i Tańca Politechniki Warszawskiej – Warszawa
- Dziecięcy Zespół Folklorystyczny „Cepelia-Poznań” – Poznań
- Zespół Pieśni i Tańca „Bielsko” – Bielsko-Biała
- Zespół Pieśni i Tańca „Kujawy” – Włocławek
- Zespół Tańca Ludowego „Kalina” AWF Wrocław – Wrocław
- Zespół Regionalny „Straszydlanie” – Lubenia
- Zespół Pieśni i Tańca „Juhasy” – Szczawnica
- Dziecięcy Zespół Pieśni i Tańca „Beskid” – Bielsko-Biała
- Regionalny Zespół „Istebna” – Istebna
- Zespół Pieśni i Tańca Ziemi Szczecińskiej „Krąg” – Szczecin
- Zespół Pieśni i Tańca „Nowa Ruda” – Nowa Ruda
- Zespół Pieśni i Tańca „Zawiercie” – Zawiercie
- Mazurski Zespół Pieśni i Tańca „Ełk” – Ełk
- Zespół Pieśni i Tańca „Sokołowianie” – Sokołów Podlaski
- Szkolny Klub Tańca Polskiego – Drohiczyn
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Gdańskiego „Jantar” – Gdańsk
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Warszawskiego „Warszawianka – Grupy Dziecięce” – Warszawa
- Młodzieżowo-Dziecięcy Zespół Folklorystyczny „Kaszebe” – Chojnice

- Zespół Regionalny „Mystkowianie” Grupa Dziecięca – Mystków
- Zespół Pieśni i Tańca „Jodełki” – Radziechowy
- Zespół Pieśni i Tańca „Wyszków” – Leszczydół Nowiny
- Dziecięcy Zespół Pieśni i Tańca „Bielsko” – Bielsko Biała
- Zespół Pieśni i Tańca „Gołowanie” – Dąbrowa Górnicza
- Zespół Pieśni i Tańca „Hajduki” Oświęcim
- Regionalny Zespół Pieśni i Tańca „Cepelia Fil – Wilamowice” – Wilamowice
- Zespół Pieśni i Tańca „Ziemia Myślenicka” – Myślenice
- Zespół Pieśni i Tańca „Legnica” – Legnica
- Zespół Tańca Ludowego „Tanew” – Biłgoraj
- Zespół Pieśni i Tańca „Siemianowice” – Siemianowice
- Zespół Pieśni i Tańca „Blichowiacy” – Łowicz
- Estrada Regionalna „Równica” – Ustron
- Zespół Pieśni i Tańca „Silesianie” Akademii Ekonomicznej im. Karola Adamieckiego w Katowicach
- Kaszubski Zespół Pieśni i Tańca „Kościerzyna” – Kościerzyna
- Zespół Regionalny „Magurzenie” – Łodygowice
- Zespół Pieśni i Tańca „Wiwaty” – Pobiedziska
- Zespół Regionalny „Ćwiklice” – Pszczyna
- Zespół Regionalny „Wesele Krzemienickie” – Czarna k/Łańcuta
- Klub Tańca Polskiego im. Ks. Siemaszki – Piekary k/Krakowa

10.2. Wykaz studenckich zespołów folklorystycznych

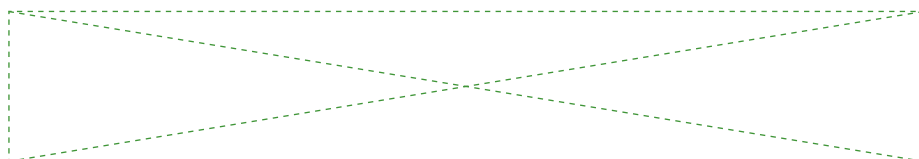
10.2.1. Zespoły zrzeszone w Polskim Akademickim Stowarzyszeniu Folklorystycznym

- Zespół Tańca Ludowego Politechniki Poznańskiej „Poligrodzianie”
- Zespół Tańca Ludowego „Neptun” Akademii Wychowania Fizycznego i Sportu w Gdańsku
- Ludowy Zespół Artystyczny „Promni” im. Zofii Solarzowej Szkoły Głównej Gospodarstwa Wiejskiego w Warszawie
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Rzeszowskiego „Resolvia Saltans”
- Studencki Zespół Pieśni i Tańca „Podlasie” Akademii Wychowania Fizycznego w Białej Podlaskiej
- Zespół Tańca Ludowego „Kalina” Akademii Wychowania Fizycznego we Wrocławiu
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego „Kortowo”

- Studencki Zespół Pieśni i Tańca „Połoniny” Politechniki Rzeszowskiej
- Zespół Tańca Ludowego „Warszawa” Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego
- Zespół Tańca Ludowego „Gorzowiacy” Akademii Wychowania Fizycznego w Gorzowie Wielkopolskim
- Zespół Tańca Ludowego „Masovia” Politechniki Warszawskiej
– Szkoły Nauk Technicznych i Społecznych w Płocku
- Studencki Zespół Pieśni i Tańca „Silesianie” Uniwersytetu Ekonomicznego w Katowicach
- Zespół Pieśni i Tańca Politechniki Lubelskiej „Krajna”
- Zespół Pieśni i Tańca Politechniki Warszawskiej
- Akademicki Zespół Pieśni i Tańca „Jedliniak” Uniwersytetu Przyrodniczego we Wrocławiu
- Zespół Tańca Ludowego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie
- Zespół Pieśni i Tańca „Karpaty” Wyższej Szkoły Informatyki i Zarządzania w Rzeszowie
- Akademicki Zespół Tańca Politechniki Śląskiej „Dąbrowiaczy” Katowice

10.2.2. Pozostałe zespoły studenckie

- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Przyrodniczego w Lublinie „Jawor”
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Medycznego w Lublinie
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Gdańskiego „Jantar”
- Studencki Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Śląskiego „Katowice”
- Akademicki Zespół Pieśni i Tańca „Kujon” z Uniwersytetu Łódzkiego
- Zespół Pieśni i Tańca „Krakus” Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie
- Zespół Pieśni i Tańca „Łany” Uniwersytetu Przyrodniczego w Poznaniu
- Zespół Pieśni i Tańca „Słowianki” Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie
- Zespół Pieśni i Tańca Uniwersytetu Warszawskiego „Warszawianka”
- Zespół Pieśni i Tańca Szkoły Głównej Handlowej w Warszawie
- Zespół Tańca Ludowego „Krakowiak” AWF Kraków
- Zespół Tańca Ludowego AWF Poznań
- Studencki Zespół Góralski „Skalni” Uniwersytetu Rolniczego w Krakowie



aneks B

program I Kongresu Tańca

Kongres Tańca był spotkaniem gromadzącym specjalistów z zakresu tańca i innych obszarów kultury, połączonym z wieloaspektową debatą nad aktualną sytuacją tańca w Polsce w celu wypracowania strategii dalszego rozwoju tej dziedziny sztuki.

Kongres Tańca skierowany został do wszystkich grup zawodowych powiązanych z tańcem. Podczas trzydniowego spotkania doszło do konfrontacji wielu sposobów postrzegania tańca i przemysłów specjalistów, aby z różnych perspektyw przyjrzeć się istniejącym rozwiązaniom systemowym w dziedzinie tańca oraz zmianom, które zaszły w tańcu po okresie transformacji ustrojowej. Tak wieloaspektowe spotkanie miało w zamyśle organizatorów służyć zaprogramowaniu kierunku dalszych przemian.

27–29 kwietnia 2011

Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie

ul. Dobra 56/66

organizatorzy



partnerzy



patronat honorowy: Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego,
Marszałek Województwa Mazowieckiego, Prezydent m. st. Warszawy

dzień I – 27.04.2011

PANEL 1

Etapy rozwoju zawodowego artysty tańca i związane z nimi szanse i wyzwania

wprowadzenie: Karol Urbański

paneliści: Barbara Sier-Janik, Jacek Przybyłowicz, Elwira Piorun,
Grzegorz Chełmecki

PANEL 2

Infrastruktura dla tańca – stan obecny, wizje i projekty zmian

wprowadzenie: Janusz Marek

paneliści: Małgorzata Nowak, Paweł Płoski, Marcin Maćkiewicz, Ryszard
Grąbkowski, Roman Kuśnierz

PANEL 3

Instytucje i sieci tańca: potrzeba, szansa, konieczność?

wprowadzenie: Ryszard Kalinowski

paneliści: Włodzimierz Kaczkowski, Joanna Szymajda, Joanna Leśniewska

dzień II – 28.04.2011

PANEL 4

Co zostaje z festiwalu?

Nowe formuły festiwalowe a miejska polityka kulturalna

wprowadzenie: Witold Mrozek

paneliści: Katarzyna Tórz, Agata Siwiak, Edyta Kozak

PANEL 5

Badacz, recenzent czy edukator? Przestrzenie dialogu krytycznego

wprowadzenie: Jadwiga Majewska

paneliści: Aleksandra Dziurosz, Anna Królica, Sandra Wilk

PANEL 6

Konsumpcja lokalna a produkt eksportowy – strategie promocji marki
polskiego tańca

moderator: Joanna Klass

Fabio Cavallucci, Urszula Kropiwek, Rafał Dziemidok

dzień III – 29.04.2011 (Międzynarodowy Dzień Tańca)

PANEL 7

Artysta – projekt – instytucja

moderator: Jacek Kopciński

paneliści: Joanna Leśniewska, Jacek Łumiński, Romana Agnel,
Grzegorz Pańtak, Krzysztof Pastor

PANEL 8

(S)tworzyć politykę dla tańca

Panel z udziałem przedstawicieli władz samorządowych oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

moderator: Paweł Potoroczyn

paneliści: Bogdan Zdrojewski, Laurent Van Kote, Marek Kraszewski,
Martin Wälde

adresy internetowe raportów i materiałów kongresowych

- Raport o tańcu współczesnym, powstały z okazji Kongresu Kultury Polskiej
opracowanie: Jadwiga Majewska, Joanna Szymajda
www.kongreskultury.pl/title,Raport_o_tancu_wspolczesnym_pid,591.html
- Komentarze do Raportu o tańcu współczesnym
www.kongreskultury.pl/title,pid,662,oid,2263,cid,264.html
- Publikacja podsumowująca Międzynarodową Konferencję Exchange/
Change o systemach zarządzania tańcem w Europie
www.kongreskultury.pl/title,pid,662,oid,2263,cid,264.html
- Regionalne i tematyczne raporty o stanie tańca w Polsce
www.kongrestanca.pl/pl/materialy



informacje o autorach

Zenon Butkiewicz

Teatrolog, dyr. teatrów, organizator festiwali teatralnych. Absolwent Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Pracował w teatrach Grudziądz, Torunia i Warszawy. W latach 1993-2008 dyrektor naczelny Teatru Współczesnego w Szczecinie. Autor publikacji na temat życia teatralnego w Polsce, m.in. *Festiwal w czasach PRL-u*. Doktor nauk humanistycznych. Od 2009 dyrektor Departamentu Narodowych Instytucji Kultury w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Grzegorz Chetmecki

Od października 2008 roku Zastępca Dyrektora Naczelnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie, odpowiedzialny za zarządzanie największą polską instytucją kultury. Absolwent Wydziału Chemii Uniwersytetu Warszawskiego oraz The Polish Open University (studia MBA).

Aleksandra Dziurosz

Tancerka, choreografka, reżyser, nauczyciel tańca współczesnego, założycielka Warszawskiego Teatru Tańca, wykładowca Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie i Akademii Muzycznej w Łodzi. Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Bytomiu (1999 r.), Pedagogiki Baletu oraz Podyplomowych Studiów Teorii Tańca w Akademii Muzycznej w Warszawie. W 2009 r. na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie uzyskała tytuł doktora sztuki w zakresie tańca. Jest choreografem i reżyserem spektakli i etiud tanecznych prezentowanych m.in. na scenach: Teatru Wielkiego w Warszawie, Teatru na Woli w Warszawie, Teatru Wielkiego w Łodzi, Opery Bałtyckiej w Gdańsku, Opery na Zamku w Szczecinie, Staatstheater w Stuttgarcie, „Dimitris Vlissidis” Theater Chania-Kreta i innych.

Więcej na stronie: www.dziurosz.pl

prof. Dorota Ilczuk

Profesor ekonomii Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej, doktor habilitowany zarządzania w zakresie nauk humanistycznych, założycielka i prezes Fundacji Pro Cultura. Autorka i współautorka publikacji książkowych i ponad stu ekspertyz i artykułów z dziedziny ekonomiki kultury i przemysłów kultury, polityki kulturalnej, społeczeństwa obywatelskiego, a także funkcjonowania sektora nonprofit. W latach 2001-2007 Prezydent CIRCLE – europejskiej sieci instytucji zajmujących się badaniami, dokumentacją i informacją w kulturze. Członkini Europejskiego Parlamentu Kulturalnego. Od 2003 roku należy do Rady Artystycznej Polskiej Unii Teatrów. Brała aktywny udział w licznych krajowych i międzynarodowych konferencjach naukowych. Jest kierownikiem licznych programów badawczych. Od 1995 roku jako ekspert Rady Europy uczestniczy w międzynarodowych programach badawczych poświęconych problemom kultury.

Włodzimierz Kaczkowski

Absolwent Akademii Teatralnej w Warszawie na Wydziałach Wiedzy o Teatrze i Reżyserii. Reżyser około 30 przedstawień w teatrach w Polsce i zagranicą, tłumacz dramatów. Autor scenariuszy baletowych i do teatrów tańca, m. in. realizowanych w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej (*Nienasycenie*, *Tylko raz w życiu*). Prezes Fundacji Scena Współczesna. Od 2004 roku założyciel i manager Teatru Tańca Zawierowania z siedzibą w Warszawie. Od 2005 roku koordynator Międzynarodowego Festiwalu Zawierowania. Przewodniczący Komisji do spraw Tańca przy Biurze Kultury m.st. Warszawy.

Edyta Kozak

kuratorka, choreografka, prezeska Fundacji Ciało/Umysł. Jest inicjatorką i dyrektorem Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł w Warszawie. Ukończyła Warszawską Szkołę Baletową oraz pedagogikę baletu na Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Uczestniczy w międzynarodowych networkach tanecznych – Aerowaves i Open Latitudes. W swojej karierze artystycznej była solistką Teatru Wielkiego w Warszawie i Stadttheater Bern w Szwajcarii. Była współzałożycielką (1993) i choreografką zespołu NEI – jednego z pierwszych niezależnych teatrów tańca w Polsce. Na scenę powróciła w roku 2009 spektaklem *Dancing for you for longer than one minute*, następnie *Folk? A ja się nie zgadzam* (2011). Oba przedstawienia zrealizowała wspólnie z Rolandem Rowińskim. Była organizatorką pierwszej Polskiej Platformy Tańca (2003), a także selekcjonerką podczas jej drugiej edycji w 2008 roku. Jest doradcą artystycznym oraz autorką międzynarodowych projektów, m.in. „Jagniątków. Move the Mount” (2005) – laboratorium choreograficzne

dla 12 polskich i niemieckich artystów, „co – OPERACJA” (2007-2008), „Resonance” (2006, Serbia-Polska-Szwajcaria), „rezonanse” (2007, Polska-Francja-Szwajcaria).

Anna Królicza

Prezeska Fundacji PERFORMA, współzałożycielka i redaktorka portalu nowytaniec.pl. Teatroložka i rusycystka. Obecnie doktorantka Katedry Dramatu UJ. Prowadzi autorskie zajęcia o tańcu teatralnym na Uniwersytecie Jagiellońskim. Poza krytyką taneczną zajmuje się teorią i historią tańca, szczególnie na obszarze Polski i Niemiec. Publikuje w „Teatrze”, „Didaskaliach”, „Kontekstach” oraz portalach www.dwutygodnik.com, www.kulturaenter.pl. Prowadzi również działalność popularyzatorską: autorka licznych tekstów towarzyszących wydanej przez Agorę kolekcji DVD *Balet i Taniec*; organizatorka warsztatów krytycznych, wykładów, a także – dzięki wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego – pierwszego konkursu na pracę dyplomową o tańcu teatralnym. Aktualnie pracuje nad zagadnieniem pamięci i ciała w Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora i Tanztheater Wuppertal Piny Bausch. Była członkinią Komisji Artystycznej Polskiej Platformy Tańca 2008.

Joanna Leśniewska

Kurator tańca, pisarka, dramaturg; była pierwszą osobą regularnie piszącą o tańcu dla magazynu „Didaskalia”, jednej z najważniejszych gazet teatralnych w Polsce. Publikowała także teksty o polskim tańcu dla „Theater der Zeit” (Berlin), „Dance Today” (Izrael), „Dance Zone” (Praga). Od 2004 roku jest kuratorem tańca i koordynatorem projektów w poznańskim Starym Browarze (www.starybrowarnowytaniec.pl), prezentującym prace awangardowych choreografów z całego świata i intensywnie wspierającym rozwój rodzimych artystów. Serie prezentacji zmieniły się wkrótce w program ustanawiający pierwszy w Polsce ośrodek choreograficzny, który nie tylko regularnie pokazuje taniec, ale stanowi również przestrzeń kreacji dla młodych artystów. W lipcu 2005 roku Leśniewska zainicjowała specjalny program tańca w ramach międzynarodowego festiwalu teatralnego Malta w Poznaniu. Jest członkiem-założycielem European DanceHouse Network (EDN, 2008) i partnerem sieci Aerowaves. W latach 2008 i 2010 gościła w Starym Browarze Polską Platformę Tańca (www.polishdanceplatform.pl). Od 2011 roku jest członkiem Rady Artystycznej departamentu tańca Instytutu Muzyki i Tańca. W 2003 roku Leśniewska była krytykiem-rezydentem na Impulstanz, międzynarodowym festiwalu tańca w Wiedniu. Poza wieloma tekstami o tańcu i wykładami o międzynarodowym i polskim tańcu (ostatnio na uniwersytetach w Krakowie i Poznaniu, a także za granicą), jest również autorką rozdziału *Teatr tańca* w *Słowniku wiedzy*

o teatrze (Bielsko-Biała, 2006). W związku z pracą kuratora w Starym Browarze Leśniewska działa jako trener artystyczny w ramach programu rezydencyjnego „Solo Projekt”, a także jako dramaturg, performer i partner artystyczny współpracuje z polskimi oraz międzynarodowymi projektami i choreografami (jak Arkadi Zaides / Izrael, Minimet / Szwajcaria, Lia Haraki / Cypr, Marta Ladjanszki / Węgry).

Jan Łosakiewicz

Niegdyś tancerz, obecnie choreograf, reżyser, animator i organizator kultury, pedagog-wychowawca młodzieży. Od 26 lat kieruje Zespołem Pieśni i Tańca Uniwersytetu Warszawskiego „Warszawianka”, pracując jako jego dyrektor i choreograf. Absolwent Akademii Wychowania Fizycznego w Warszawie o specjalizacji tańców i ćwiczeń ruchowych. Po studiach pracował jako nauczyciel wychowania fizycznego, równolegle jako tancerz zawodowy współpracując ze Stołeczną Estradą. Przez 12 lat pracował w Centralnym Ośrodku Metodyki Upowszechniania Kultury (dzisiejsze Narodowe Centrum Kultury), działającym przy Ministerstwie Kultury i Sztuki, zajmując się doskonaleniem i kształceniem instruktorów tańca. Organizował różnego rodzaju warsztaty artystyczne, kursy kwalifikacyjne dla instruktorów tańca, konferencje ogólnopolskie i międzynarodowe. Jako konsultant, autor lub realizator przyczynił się do wydania wielu tanecznych materiałów metodycznych (m.in. *Systematyka kroków i figur w obrębie jednej pary w polskich tańcach narodowych* oraz *Tańce polskie – śladami Oskara Kolberga*). Przez Ministra Kultury i Sztuki został powołany do Rady Ekspertów ds. Tańca i Folkloru. Współpracował z wieloma zespołami krajowymi, polonijnymi i zagranicznymi, tworząc kompozycje repertuarowe, oraz z polskimi teatrami jako autor ruchu scenicznego. Doprowadził do reaktywowania turniejów tańców polskich, przyczyniając się do rozwoju ruchu tańców narodowych w Polsce. Posiada Certyfikat Sędziego Eksperta w dziedzinie tańców polskich. Od wielu lat współpracuje ze światową organizacją CIOFF® pełniąc w niej od wielu lat funkcję vice przewodniczącego Sekcji Polskiej.

Jadwiga Majewska

Zajmuje się głównie krytyką i teorią tańca współczesnego, pisuje również o teatrze, sztukach plastycznych i religii. Regularnie publikuje w miesięczniku „Teatr”, którego jest stałym współpracownikiem, autorką bloków monograficznych poświęconych tańcowi, oraz w „Didaskaliach”; współpracowała też jako konsultant programowy z TVP-Kultura. Wykłada i prowadzi warsztaty na temat historii i teorii tańca oraz pisanie o tańcu. Jest autorką *Raportu o stanie tańca współczesnego w Polsce* (wraz z Joanną Szymajdą) oraz poświęconej polskiej scenie tanecznej książki *The Body Revolving the Stage. Polish Contemporary*

Dance Scene, tekstów do sześciu tomów popularyzującej taniec serii GW, *Balet i Taniec*. Była selekционерką kilku festiwali, w tym m.in. Baltic Movement Contest i Polskiej Platformy Tańca 2010, a obecnie prowadzi jako kuratorka kilka równoległych międzynarodowych projektów artystycznych. Współzałożycielka Otwartego Forum Środowisk Sztuki Tańca, mianowana przez MKiDN na członka Rady Programowej Instytutu Tańca. Interesuje ją w szczególności sytuacja polskiego tańca współczesnego, inspirowane zaś głównie scena amerykańska, którą poznała w czasie kilku lat spędzonych w USA. Ukończyła religioznawstwo na Uniwersytecie Jagiellońskim, na którym wykłada gościnnie historię i teorię tańca. Tegoroczna stypendystka Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Obecnie pracuje nad antologią obcojęzycznych i polskich tekstów o tańcu współczesnym.

Janusz Marek

Animator projektów artystycznych w Warszawie oraz międzynarodowej współpracy kulturalnej, kurator programu sztuk widowiskowych Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie oraz Fundacji Sztuka i Współczesność. Absolwent Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. W latach 1987-92 pracował w Centrum Sztuki Studio. Jest autorem i organizatorem wszystkich edycji interdyscyplinarnego festiwalu Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji ROZDROŻE, prezentującego zjawiska z pogranicza teatru, tańca współczesnego i sztuk wizualnych (m.in. spektakle Piny Bausch, zespołu Rosas czy Kazuo Ohno). Od wielu lat działa w sieci ietm (international network for contemporary performing arts). Jest autorem prelekcji i publikacji o teatrze i tańcu współczesnym. Za współpracę ze środowiskiem tańca współczesnego w Belgii otrzymał Order Korony Belgijskiej w 1999 r. Nominowany do „Paszportu Polityki” w 1998 r.

Małgorzata Nowak

Absolwentka Kulturoznawstwa w Szkole Wyższej Psychologii Społecznej. Dyrektor Fundacji Pro Cultura. Brała udział w wielu projektach realizowanych przez Fundację jako koordynatorka i współautorka raportów badawczych. Jest współautorką polskiego profilu na portalu dotyczącym polityki kulturalnej w Europie www.culturalpolicies.net. Od 2010 roku wykłada zarządzanie kulturą w mieście na warszawskiej SWPS.

Elwira Piorun

Tancerka, pedagog tańca, choreografka. Absolwentka warszawskiej szkoły baletowej i pedagogiki tańca w Akademii Muzycznej w Warszawie. Długoletnia solistka Opery Narodowej w Warszawie, (główne role w *Giselle*, *Fortepianissimo*,

Nienasyceniu), osiem lat pracowała w Niemczech (Hagen i Dortmund - główne role w *Prometheusie*, *Chopin et les Femmes Fragiles*, *Verhaengte Spiegel*). Pracowała w Polskim Teatrze Tańca w Poznaniu jako pedagog i tancerka (*Barocco*, *Tango z Lady M*, *Przypadki pana von K.*). Obecnie tworzy choreografie w Teatrze Tańca Zawirowania (*Przytul mnie*, *Jeśli kochasz zabij*, *Nic tylko błękit*). Z teatrem wyjeżdżała na występy m.in. do: Berlina, Budapesztu, Odessy, Pragi, Witebska, Madrytu, Bańskiej Bystrzycy i na Kretę. Działa na rzecz popularyzacji tańca współczesnego w Warszawie. Organizuje Festiwal Teatrów Tańca Zawirowania (co roku w czerwcu) i Spotkania z Teatrem Tańca, które co miesiąc odbywają się w Okęckiej Sali Widowiskowej.

Paweł Płoski

Absolwent Wydziału Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej w Warszawie (2005), gdzie odbywa staż asystencki. Doktorant w Instytucie Sztuki PAN. Pracuje w dziale literackim Teatru Narodowego. Członek redakcji miesięcznika „Teatr” i zespołu czeskiego dwumiesięcznika „Svet a divadlo”. Współpracuje z Fundacją Pro Cultura – kierował m.in. zespołem ds. teatru w ramach prac nad „Programem rozwoju kultury w Warszawie w latach 2009-2020”. Ostatnio opublikował m.in. tekst o instytucjonalnym wymiarze polskiego teatru pt. *Pełzająca reforma. Zmagania z polskim ustrojem teatralnym* (w: *20-lecie. Teatr polski po 1989 roku*, Wydawnictwo Ha!art, Kraków 2010).

Jacek Przybyłowicz

Zastępca Dyrektora Teatru Wielkiego w Poznaniu do spraw baletu. Absolwent Państwowej Szkoły Baletowej i Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie – pedagogika baletu. W latach 1987-1991 tancerz Teatru Wielkiego w Warszawie. Już wówczas zadebiutował jako choreograf, przygotowując *Negocjacje* do muzyki Alessandro Marcelła. W 1991 wyjechał z Polski. Tańczył w Niemczech i w Izraelu. Przez wiele lat był związany z zespołem Kibbutz Contemporary Dance Company. W 1997 tańczył z Batscheva Dance Company w spektaklu *Kyr* w chor. Ohada Naharina. Przez wszystkie te lata rozwijał zainteresowania choreograficzne realizując m.in.: *Verlorenheit* oraz *Orient Express*. W tym samym czasie współpracował z Lambros Lambrou Dance Company. W 2002 powrócił do Polski, aby zrealizować *Naszyjnik Gołębic* (2003) w Polskim Teatrze Tańca pod dyktando Ewy Wycichowskiej. Rok później na zaproszenie Biennale de la Dance w Lyonie wystawił *Barocco*. W kolejnych latach przygotował trzy balety dla Opery Narodowej w Warszawie: *Kilka krótkich sekwencji* (2005), do którego projekcję video zrealizowała Katarzyna Kozyra, *Alpha Kryonie Xe* (2006) oraz *III Symfonię Pieśń o nocy* (2006). Trzykrotnie stypendysta Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Barbara Sier-Janik

Wiceprzewodnicząca Sekcji Tańca i Baletu Związku Artystów Scen Polskich (ZASP) i zastępca przewodniczącej rady programowej ds. tańca Instytutu Muzyki i Tańca. Absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie w 1966 r. W latach 1966-1986 tancerka i Pierwsza Solistka Baletu Teatru Wielkiego w Warszawie. W 1983 r. otrzymała tytuł magistra sztuki na Wydziale Pedagogiki Tańca Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. W 2008 r. otrzymała tytuł doktora sztuk teatralnych w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej (PWST) w Krakowie. Od 2007 r. jest wykładowcą tańca klasycznego na Wydziale Teatru Tańca w PWST. W latach 1986-1997 była nauczycielem tańca klasycznego w Państwowej Szkole Baletowej w Warszawie, a w latach 1984-2001 była wykładowcą tańca klasycznego i nowoczesnego w Akademii Muzycznej w Warszawie. W 2000 r. została umieszczona na liście Ekspertów Oświaty Ministerstwa Edukacji Narodowej i Sportu w dziedzinach tańca klasycznego i współczesnego. W maju 2011 r. z okazji Międzynarodowego Dnia Tańca została wyróżniona specjalną Nagrodą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jest autorką książki *Post Modern Dance – Zarys problematyki, twórcy i techniki* wydanej w 1995 r. przez Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie.

Agata Siwiak

Kurorka projektów teatralnych i interdyscyplinarnych. Należy do tych kuratorów, którzy festiwal traktują jako dzieło sztuki konceptualnej, dyskursywnej. Przygotowuje interdyscyplinarny projekt Trickster 2011 w ramach Europejskiego Kongresu Kultury. Była dyrektorem artystycznym Festiwalu Dialogu Czterech Kultur w Łodzi, wcześniej w Starym Teatrze w Krakowie była dyrektorem Forum Teatru baz@rt i prowadziła projekty międzynarodowe. Jest opiekunem i wykładowcą specjalności „Programowanie i produkcja interdyscyplinarnych projektów teatralnych” w ramach studiów teatrologicznych Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu.

Joanna Szymajda

Zastępca Dyrektora Instytutu Muzyki i Tańca. Doktor nauk humanistycznych, pracę doktorską *Estetyka współczesnego tańca europejskiego po 1990* obroniła na Université Paris III Sorbonne Nouvelle i Uniwersytecie Łódzkim. Absolwentka studiów magisterskich z zakresu teatrologii i psychologii na Uniwersytecie Łódzkim oraz Université Lyon II. Autorka tekstów naukowych i krytycznych o tańcu współczesnym, publikowanych na łamach m.in. „Dialogu”, „Teatru” i „Didaskaliów” oraz „Opcji”. Pracowała m.in. jako kurorka projektów tanecznych, np. w ramach Festiwalu Dialogu Czterech Kultur, oraz koordynatorka artystyczna Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł.

Ryszard Teperek

Absolwent Akademii Wychowania Fizycznego w Warszawie, przez 28 lat pracownik Zakładu Tańców i Ćwiczeń Muzyczno-Ruchowych, zakładał i przez ćwierć wieku pracował jako choreograf w akademickim zespole folklorystycznym tej uczelni. Od roku 1987 członek Rady Ekspertów ds. Folkloru początkowo Ministerstwa Kultury i Sztuki a obecnie Polskiej Sekcji CIOFF*. Pełnił funkcję vice przewodniczącego Ogólnopolskiej Rady Studenckich Zespołów Pieśni i Tańca. Obecnie przewodniczący Komisji ds. Tańców Polskich Polskiej Sekcji CIOFF*. Startował w turniejowym tańcu towarzyskim. Dwukrotny mistrz Polski w klasie mistrzowskiej międzynarodowej w obu stylach tanecznych.

Karol Urbański

Specjalista do spraw reorientacji zawodowej tancerzy w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej. Ukończył Państwową Szkołę Baletową w Łodzi i filozofię na Uniwersytecie Warszawskim. Jeszcze podczas szkoły związał się z Teatrem Wielkim w Łodzi, w którym przepracował jako tancerz i solista dziewięć lat, z dwuletnią przerwą, podczas której odbywał służbę wojskową w Centralnym Zespole Artystycznym Wojska Polskiego. Od 1991 r. związany z baletem Teatru Wielkiego – Opery Narodowej. W latach 1995-1997 tańczył w Norweskim Balecie Narodowym. W 1997 roku ponownie podjął pracę jako solista w balecie Opery Narodowej. W zespole tym pracował do 2010 roku. Uczyl w szkołach baletowych w Łodzi i Warszawie. Obecnie współpracuje jako nauczyciel tańca klasycznego i współczesnego z grupami profesjonalnymi i nieprofesjonalnymi w kraju i zagranicą, prowadząc warsztaty i projekty. W 2007 roku założył ze Zbigniewem Czapskim Fundację „Centrum Tańca Współczesnego”. W roku 2008 odbył trzymiesięczny staż w Centrum Tańca Współczesnego „The Place” w Londynie.

Sandra Wilk

Dziennikarka specjalizująca się w promocji tańca współczesnego. Stoi na czele najstarszego w Polsce Serwisu Tańca, działającego od 2000 roku, oraz nowego, istniejącego od 2010 roku, projektu internetowego Katalog Tańca. Obie bazy informacji zostały połączone jedną domeną www.polishdance.pl. Była redaktorem naczelnym pierwszego w kraju miesięcznika o tańcu współczesnym „Strefa Tańca” (2003), wydawanego w ramach działalności stowarzyszenia wolna strefa i redaktorem prowadzącym dział „taniec współczesny” w reaktywowanym po 20 latach przerwy piśmie „Taniec” (2007). Od 1996 roku regularnie pisze o teatrze tańca w prasie codziennej, obecnie dla „Rzeczpospolitej” i „Życia Warszawy”.



Instytut Muzyki i Tańca został powołany z dniem 1 października 2010 przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Powstanie Instytutu poprzedziły konsultacje środowiskowe oraz trzymiesięczny okres przygotowywania strategii rozwoju w ramach dialogu społecznego z polskimi organizacjami i instytucjami działającymi w zakresie muzyki i tańca. Podstawową misją IMiT jest działalność na rzecz rozwoju kultury muzycznej i tanecznej w Polsce.

IMiT zajmuje się analizowaniem funkcjonowania środowisk tańca i muzyki, przedstawia raporty i postulaty Ministrowi, stanowiąc zaplecze eksperckie; prowadzi działalność dokumentacyjną i archiwizacyjną, działa na rzecz poprawy jakości edukacji, wspiera istniejące instytucje kultury oraz organizacje pozarządowe, inicjuje nowe programy. Instytut uczestniczy także w wymianie informacji i doświadczeń pomiędzy krajowymi i międzynarodowymi organizacjami branżowymi, organizuje warsztaty i szkolenia oraz zleca badania naukowe.

W ciągu pierwszego roku funkcjonowania działalność Instytutu priorytetowo skoncentruje się na budowie dwóch portali tematycznych (muzycznego i tanecznego) oraz przygotowaniu raportu o stanie muzyki, a także szczegółowych regionalnych raportów o tańcu. Wśród najważniejszych działań IMiT znajduje się także organizacja I Konwencji Muzyki i I Kongresu Tańca w kwietniu 2011. We współpracy z innymi podmiotami zostaną opracowane również pierwsze wydawnictwa specjalistyczne.

www.imit.org.pl

taniec POLSKA [pl]

cały polski taniec

Portal taniecPOLSKA.pl jest inicjatywą Instytutu Muzyki i Tańca. Portal powstał w celu uzupełnienia luk w informacji i promocji tańca artystycznego w Polsce (balet, taniec współczesny, taniec ludowy, taniec dawny, antropologia tańca). Składa się z powiązanych ze sobą baz danych, które będą systematycznie aktualizowane i uzupełniane. Obejmują one następujące moduły: *ludzie tańca* (artyści, menadżerowie, kuratorzy, krytycy), *instytucje* (teatry dotowane i niezależne, zespoły, fundacje, stowarzyszenia, festiwale), *bibliografia* (wykaz wydanych w Polsce druków zwartych i tekstów w czasopismach na temat tańca), *edukacja* (szkolnictwo państwowe, kursy, specjalizacje), *spektakle* (uzupełniane sukcesywnie) oraz *teksty* (przedruki z prasy branżowej i wybranych portali internetowych, a także artykuły zamawiane specjalnie na potrzeby portalu). Portal uzupełniają zakładki *praca* i *zagranica*. Integralną część strony taniecPOLSKA.pl stanowią również aktualizowane na bieżąco informacje o wydarzeniach i zjawiskach tanecznych w Polsce i wybranych poza krajem (pasek *kalendarium*, zakładki *wydarzenia* oraz *aktualności*).

Portal ma ułatwić zarówno środowisku tanecznemu, jak i pasjonatom spoza branży, dostęp do informacji i dokumentacji tańca w Polsce. Jej twórcy pragną stworzyć jak najpełniejszy obraz tańca artystycznego w naszym kraju.

www.taniecpolska.pl



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

Narodowe Centrum Kultury jest państwową instytucją kultury, której statutowym zadaniem jest podejmowanie działań na rzecz rozwoju kultury w Polsce poprzez:

Wspieranie procesu profesjonalizacji sektora kultury,
Promocję kultury i dziedzictwa narodowego,
Edukację kulturalną oraz zwiększanie zainteresowania kulturą i sztuką.

Inicjatywy Centrum są skierowane do:

- instytucji i organizacji działających w sferze kultury,
- artystów i pracowników sektora kultury,
- młodzieży szkolnej, studentów i absolwentów,
- odbiorców kultury.

Programy realizowane przez NCK:

- Program Stypendialny „Młoda Polska”
- Program Stypendialny „Gaude Polonia”
- Badania sektora kultury
- Polsko-Ukraińska Wymiana Młodzieży
- Kadra Kultury
- Kurs na Kulturę
- Programy edukacyjne: EDUK
- Europejski Stadion Kultury
- Dom Kultury +
- Mapa Kultury
- Obserwatorium Kultury
- Seria wydawnicza NCK oraz kwartalnik Kultura Współczesna

Narodowe Centrum Kultury realizuje swoje zadania poprzez:

- inicjowanie, prowadzenie i wspieranie projektów badawczych, edukacyjnych, kulturalnych oraz akcji społecznych,
- prowadzenie akcji promocyjnych i informacyjnych,
- dokumentowanie działalności społeczno – kulturalnej,
- gromadzenie i upowszechnianie informacji na temat wydarzeń i projektów kulturalnych oraz polskiego dziedzictwa narodowego,
- organizowanie konferencji, seminariów itp., opracowywanie analiz, raportów i ekspertyz oraz upowszechnianie ich wyników,
- organizowanie i prowadzenie kształcenia, szkoleń, staży, doskonalenia zawodowego dla pracowników kultury oraz wolontariuszy i animatorów organizacji pozarządowych,
- prowadzenie działalności wydawniczej.

NCK współpracuje m.in. z administracją państwową, samorządami terytorialnymi, z polskimi i zagranicznymi instytucjami i sieciami kultury, organizacjami pozarządowymi, instytucjami oświaty, uczelniami wyższymi oraz sponsorami i mediami. Od 2010 roku prowadzi kampanię społeczną „Kultura się Liczy”. Nadrzędnym celem kampanii jest zwiększenie świadomości społeczeństwa na temat potencjału prorozwojowego kultury oraz związków kultury z innymi segmentami życia społecznego, gospodarczego i politycznego.

Kampania ma również za zadanie zwrócenie i wyczulenie społecznej uwagi na nieporuszone do tej pory na szerszą skalę zagadnienia związane ze współpracą i zależnością świata kultury i biznesu, sponsoringiem kultury, inwestycjami w kulturę, społecznym znaczeniem edukacji kulturalnej.

www.nck.pl

Niniejsza publikacja jest zbiorem referatów i wystąpień przygotowanych i zaprezentowanych na I Kongresie Tańca, który odbył się w Warszawie w dniach 27–29 kwietnia 2011 w Bibliotece Uniwersytetu Warszawskiego. Było to pierwsze wydarzenie tego typu w Polsce, a jego celem była diagnoza zmian, jakie dokonały się w tańcu po roku 1989 oraz próba stworzenia strategii rozwoju dla tej sztuki, ze szczególnym uwzględnieniem działalności powołanego w 2010 Instytutu Muzyki i Tańca. Poruszana problematyka obejmuje obszary transformacji zawodowej tancerzy, edukacji w zakresie tańca, stanu badań naukowych oraz infrastruktury tanecznej w Polsce. Ponadto zamieszczone zostały skrócone raporty dotyczące edukacji zawodowej, informacji i infrastruktury oraz pełen raport o tańcu ludowym, przygotowane wraz z innymi raportami regionalnymi i tematycznymi na potrzeby Kongresu.

słowa-klucze:

I Kongres Tańca, Instytut Muzyki
i Tańca, taniec współczesny, balet,
taniec ludowy, taniec dawny,
polityka kulturalna

The following publication is a collection of lectures and speeches prepared for and presented at the 1st Dance Congress, which took place in Warsaw from 27 to 29 April 2011 at the Warsaw University Library. It was the first event of its kind to occur in Poland, and its aim was to diagnose the changes that had occurred in dance since 1989, and to attempt to create strategies of development for this art form, with particular consideration of the activities of the Music and Dance Institute, created in 2010. The issues raised include the scope of professional transformation for dancers, dance education, the state of academic research, and the dance infrastructure in Poland. Moreover, we have included abridged reports on professional education, information, and infrastructures, and a full report on folk dance, prepared alongside other theme-based and regional reports for the needs of the Congress.

keywords:

1st Dance Congress, Music and Dance Institute, contemporary dance, ballet, folk dance, early dance, cultural policy