

*Raport został opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego jako jeden z **Raportów o Stanie Kultury**, podsumowujących zmiany, jakie dokonały się w sektorze kultury w Polsce w ciągu ostatnich dwudziestu lat.*

Treści zawarte w Raportach o Stanie Kultury odzwierciedlają wyłącznie poglądy ich autorów.

Raporty o Stanie Kultury obejmują następujące obszary tematyczne:

- *Raport o stanie i zróżnicowaniach kultury miejskiej;*
- *Raport o finansowaniu i zarządzaniu instytucjami kultury;*
- *Raport o systemie ochrony dziedzictwa kulturowego;*
- *Raport o muzeach;*
- *Raport o wzornictwie;*
- *Raport o rynku dzieł sztuki;*
- *Raport o książce;*
- *Raport o teatrze;*
- *Raport o tańcu współczesnym;*
- *Raport o kinematografii;*
- *Raport o szkolnictwie artystycznym;*
- *Raport o edukacji kulturalnej;*
- *Raport o digitalizacji dóbr kultury;*
- *Raport o mediach audiowizualnych;*
- *Raport o promocji Polski przez kulturę.*

**Raport o tańcu współczesnym
w Polsce
w latach 1989-2009**

**Jadwiga Grabowska
Joanna Szymajda**

Kraków – Łódź, kwiecień 2009

Spis treści

1. Wstęp

2. Analiza dynamiczna zmian w tańcu współczesnym w okresie ostatnich dwudziestu lat

2.1. Dlaczego taniec współczesny jest ważny?

2.2. Krótkie wprowadzenie w dzieje tańca współczesnego w Polsce

2.2.1. Wrocławski Teatr Pantomimy

2.2.2. Polski Teatr Tańca – Balet Poznański

2.2.3. Lata osiemdziesiąte

2.2.3.1. Próżnię wypełnili entuzjaści

2.2.3.2. Przyszedł czas na ekspresję indywidualności

2.2.4. Lata dziewięćdziesiąte

2.2.4.1. Jacek Łumiński – Śląski Teatr Tańca

2.2.4.2. Regionalizacja

2.2.5. Rok 2000 otworzył rynek

2.2.5.1. Rozwój informacji i szersza oferta działań festiwalowych

2.2.5.2. Najnowsze teatry tańca

2.2.5.3. Stary Browar – Nowy Taniec

2.3. Uwagi o edukacji tanecznej w Polsce 1989-2009

2.3.1. Model kształcenia warsztatowego

2.3.2. Szkoły tańca

3. Diagnoza stanu obecnego (kwiecień 2009 r.)

3.1. Instytucjonalne teatry tańca

3.2. Polska Platforma Tańca – reaktywacja, październik 2008 r.

3.3. Szkolnictwo

3.3.1. Kształcenie teoretyczne na poziomie średnim

3.3.2. Kształcenie akademickie

3.3.3. Kształcenie warsztatowe

3.4. Konferencje w roku 2008

3.5. Informacja

3.5.1. Wydawnictwa

3.5.2. Archiwa

3.6. Polska mapa teatru tańca – zamiast podsumowania

4. Polska na tle innych krajów Europy Środkowej i Wschodniej

5. Wnioski i rekomendacje

5.1. Wnioski ogólne

5.2. Postulaty krótkoterminowe i długoterminowe - Instytut Tańca i jego zadania

5.2.1. Dokumentacja, archiwizacja, edukacja

5.2.2. Kreacja

5.2.3. Promocja

5.2.4. Adaptacja przestrzeni dla tańca

5.2.5. Krajowe i międzynarodowe networki

ANEKS: Modele instytucji oraz systemów finansowania tańca współczesnego w Europie na wybranych przykładach

1. Francuski model instytucjonalny

1.1. Powstanie zespołów tańca współczesnego (1968-1983)

1.2. Strukturyzacja (1984-1998)

1.3. Konsolidacja (od 1998 r.)

1.4. Nauczanie tańca

1.5. Kultura choreograficzna i dziedzictwo tańca

1.6. Trzy narodowe instytucje tańca

1.7. System finansowania projektów i instytucji tanecznych

1.8. Narodowe Centrum Tańca

1.9. Podsumowanie

2. Holandia

2.1. Powstanie branżowej organizacji tańca

6.2.2. Obecne struktury i udział państwa w finansowaniu tańca

6.2.3. Rola mediów w promocji tańca

6.3. Wielka Brytania

6.3.1. Pierwsze ośrodki edukacyjne

6.3.2. System finansowania tańca

6.4. Szwajcaria – szwajcarski monoinstytucjonalizm

6.5. Niemcy – model ogólnokrajowego networku

6.6. Austria – model współpracy międzyinstytucjonalnej

6.7. Szwecja

6.7.1. Pierwsza organizacja pozarządowa dla tańca

6.7.2. Nowa polityka kulturalna

6.8. Europa Wschodnia

6.8.1. Adaptacja postindustrialnych przestrzeni na potrzeby tańca współczesnego w krajach Europy Wschodniej i Środkowej

6.8.1.1. Rumunia

6.8.1.2. Republika Czeska

6.8.1.3. Słowenia

6.8.1.4. Chorwacja

6.8.1.5. Estonia

6.8.1.6. Litwa

6.8.1.7. Serbia

6.8.2. Status artysty *freelancera*

1. Wstęp

Przedmiotem tego raportu jest rozwój tańca współczesnego w Polsce przez ostatnie dwadzieścia lat. Taniec współczesny wraz z tak zwanym teatrem tańca są w nim rozumiane jako forma sztuki performatywnej, różna od teatru dramatycznego oraz teatru alternatywnego.

Do tej pory w Polsce nikt nie opracowywał w całości tak sformułowanego tematu. Pojawiały się opracowania cząstkowe, a materiały dokumentujące rozwój teatrów i kształcenia we wskazanym zakresie są rozproszone i tylko nieliczne teatry oraz pojedynczy artyści prowadzą w miarę regularną dokumentację swej działalności. Paradoksalnie – o wiele łatwiej opisać systemy, modele i życie codzienne tej dziedziny sztuki w innych państwach europejskich niż zdiagnozować rozwoju tańca współczesnego w naszym kraju. Pełne opracowanie wymaga, zatem żmudnej kwerendy; dodatkowym utrudnieniem okazała się konieczność przełamywania oporów części środowiska przed ujawnianiem swoich danych. Wiele apeli o udostępnienie archiwum pozostało bez odpowiedzi.

Sytuacja taka mówi wiele o rozbiciu całego środowiska i o tym, jak trudno jest – w sytuacji walki o przetrwanie – zdobyć się na myślenie o wspólnym interesie i priorytetowych, długofalowych inwestycjach. Należy jednak przyznać, że część środowiska, zdając sobie sprawę z wagi takiego raportu dla przyszłych zmian w organizacji i infrastrukturze tańca współczesnego, pomagała w jego przygotowaniu sumiennie i wielce odpowiedzialnie. Za tę współpracę wyrażamy im wdzięczność¹.

¹ Wymienić tu należy: Leszka Bzdyla, Joannę Czajkowską z Teatru Okazjonalnego, która udostępniła swoją pracę napisaną w 1999 r. w Zakładzie Teorii Wychowania Uniwersytetu Gdańskiego *O różnych drogach edukacji z zakresu tańca współczesnego w Trójmieście* oraz dane dotyczące lubelskiego środowiska zebrane przez Darię Dziedzic z GTWPL, Rafała Dziemidoka, Jacka Gębure, Witolda Jurewicza, Ryszarda Kalinowskiego, Annę Krych, Jacka Owczarka, Iwonę Pasińską, Katarzynę Julię Pastuszek, Ewę Wycichowską oraz Fundację Ciało/Umysł, która przekazała materiały konferencyjne.

2. Analiza dynamiczna zmian w tańcu współczesnym w okresie ostatnich dwudziestu lat

Zestawienie GUS z 2007 r., zatytułowane „Przedstawienia i koncerty oraz widzowie i słuchacze w teatrach instytucjonalnych muzycznych według województw”, wymienia tylko teatry dramatyczne (w tym lalkowe), teatry muzyczne (w tym opery i operetki), filharmonie, orkiestry i chóry oraz zespoły pieśni i tańca, zupełnie pomijając teatry tańca. W tym czasie istniały już w Polsce trzy instytucjonalne teatry tańca: Polski Teatr Tańca – Balet Poznański (od 1973 r.), Śląski Teatr Tańca (od 1991 r.) oraz Kielecki Teatr Tańca (od 1995 r.). W Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego jest departament sztuki, który zajmuje się „opieką nad dziedzinami: teatr, muzyka, balet, opera, sztuka estradowa, sztuki plastyczne”. Film ma osobny departament. Taniec (inny od baletu) nie ma tu swojego miejsca. Tańca nie ma też w czterech nowych programach, które ogłosiło ministerstwo na początku 2008 r. Świadczy to o notorycznym pomijaniu (przez 20 lat!) teatrów tańca w opracowaniach, raportach, zestawieniach i statystykach. Dostrzeżenie tańca jako osobnej dziedziny sztuki oraz uwzględnienie go w swych programach to zadanie podstawowe dla Ministerstwa Kultury. Co więcej, o „stanie tańca” niewiele wiedzą nie tylko politycy i urzędnicy odpowiedzialni za sytuację instytucji kulturalnych, ale i sami uczestnicy tego ruchu. Tymczasem ma on znaczenie nie tylko w przestrzeni aktywności artystycznej.

2.1. Dlaczego taniec współczesny jest ważny?

Rola tańca współczesnego w życiu kulturalnym wynika z jego specyfiki. Zachowuje on swoją odrębność od powszechnie znanych sposobów artystycznej aktywności społecznej, takich jak teatr dramatyczny, jednak jako rodzaj sztuki performatywnej zwany „tańcem współczesnym” często zarazem pozostaje nierozpoznany. Różni się od „tańczenia” jako działalności zasadniczo rozrywkowej, a także od baletu jako aktywności głównie estetycznej.

Sztuka tańca współczesnego pojawiła się wraz z powstaniem nowoczesnych (i ponowoczesnych) form życia społecznego, dlatego często jest postrzegana jako wyjątkowo trafnie oddająca kondycję człowieka naszych czasów. Taniec interpretuje performatywnie –

więc nie systematyzując danych w celu dalszej interpretacji, lecz bezpośrednio aktywizując je w skutki – procesy społeczne i psychofizyczne. Badając w ten sposób naszą cielesność okazuje się czułym sejsmografem symptomów przemian politycznych, ekonomicznych i przede wszystkim duchowych, których nie rejestrują inne, bardziej „werbalne” media, pozwala spenetrować nieujawnione dotychczas przestrzenie aktywności twórczej i ekspresji człowieka „kondycji ponowoczesnej”.

Taniec współczesny jest sztuką młodą historycznie, i „młodą”, bo skierowaną do ludzi w wieku największej aktywności życiowej. Wyjątkowe miejsce tańca w społeczeństwach wysoko rozwiniętych (w Stanach Zjednoczonych, w Kanadzie, w Niemczech, w Wielkiej Brytanii, we Francji) i jego dynamiczny rozwój oraz wzrost popularności, który datuje się od lat sześćdziesiątych, wskazuje na bezpośredni związek tej dziedziny ekspresji z demokratyzacją kultury zachodniej i pogłębieniem tendencji egalitarnych w życiu politycznym. W Polsce właśnie z powodu politycznego odcięcia od Zachodu rozwój tej dziedziny twórczości był niemożliwy albo przybierał formy dewiacyjne. Dopiero zmiana warunków polityczno-społecznych dała tańcowi „nowe życie”; nie tylko umożliwiła jego rozwój, ale przede wszystkim ustanowiła dla niego właściwy kontekst kulturowy. Dlatego sytuacja tańca w każdym kraju jest widowym znakiem jego przynależności do świata wartości demokratycznych.

Na koniec wypada podkreślić znaczenie edukacyjne tańca współczesnego. Jako aktywność zarazem solowa i grupowa taniec pobudza do osobistej kreatywności niesprzecznego z interesami innych. Tworzony najczęściej w systemie producenckim, uczy współpracy i negocjacji, dostarcza doświadczeń integrujących i interkulturowych. Skierowany przede wszystkim do ludzi młodych, wprowadza ich we współczesne mechanizmy demokratycznych stosunków społecznych, uczy pozytywnego myślenia i wytrwałości. Mądrze spopularyzowany będzie niezastąpioną formą edukacji ruchowej i aktywności fizycznej, która jak żadna inna wpływa na harmonijny rozwój ciała, intelektu i psychiki. Tak pojmowany – taniec twórczy – przyczyni się do rozwoju zdrowej i samodzielnej osoby.

2.2. Krótkie wprowadzenie w dzieje tańca współczesnego w Polsce

Taniec jako sztuka narodowa, podobna do literatury, teatru czy plastyki, prawie nie istniał w Polsce rozbiorowej; za wyjątek można uznać quasi-choreograficzne próby teatralne, jak choćby Wyspiańskiego. Jednak świadomość związku tańca ze sztuką zwaną wysoką datuje się w Polsce od czasów baletu barokowej opery dworskiej, w następnym stuleciu pojawia się w formie śpiewogry, żeby wreszcie odzyskać pozycję antycznej *chorei* w dramacie romantycznym, niestety tylko „na papierze”. Jednakże to właśnie romantyczne rozumienie ruchu scenicznego jako wyrazu ekspresji i jako sposobu performatywnego budowania znaczeń oraz metody integracji odbiorców z wykonawcami leży u podstaw tego, co w XX wieku odrodzi się w teatrze monumentalnym Leona Schillera, w twórczości Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego, nadając dziełom polskich artystów teatru rozpoznawalny w świecie charakter.

Jak ważnym czynnikiem w rozwoju tańca współczesnego jest sytuacja polityczna, pokazuje „cudowny” niemal, bo szybki i świetny rozkwit tej sztuki w Drugiej Rzeczypospolitej. Zaiste „światowy” początek nowego tańca w Polsce na początku naszego wieku, z Izadorą Duncan w roli głównej, poprzedził późniejsze doświadczenia wielu polskich tancerek i choreografów, studiujących u innych światowych osobowości, z których najważniejszą była Mary Wigman. Studia te doprowadziły do rozkwitu sztuki tańca w naszym kraju i wielu europejskich sukcesów polskich tancerzy. Niemal od początku lat dwudziestych byliśmy jednym z najważniejszych, po Niemczech i Austrii, ośrodków **tańca ekspresyjnego** w Europie.

Pasmo sukcesów przerwał wybuch wojny. Niestety, znowu na długo, bo „powojenne pięć dekad zahamowało taneczny rozwój. Podobnie jak we Wschodnich Niemczech jedynie aprobowaną przez komunistyczne władze formą tańca stał się sowiecki balet klasyczny, a taniec współczesny – ekspresja indywidualności i jedna z najbardziej demokratycznych sztuk – nie miała racji bytu”². „Twórcom tańca *modern* w Polsce, którzy przeżyli II wojnę światową, nie udało się powtórzyć osiągnięć z lat dwudziestych i trzydziestych. Zarabiając na chleb, uczyli na wydziałach teatralnych, byli nauczycielami rytmiki, zakładali zespoły

¹ D. Kosiński i in., *Słownik wiedzy o teatrze*, Wydawnictwo Park, Bielsko-Biała 2005, s. 328.

tańca ludowego”³. Na ponowny rozwój tej dziedziny musieliśmy czekać długo, gdyż pierwszym zawodowym powojennym zespołem, który zaczął nieśmiało odchodzić od klasycznej konwencji baletowej był Polski Teatr Tańca, założony przez Conrada Drzewieckiego w 1973 r. w Poznaniu.

Jednak dużo wcześniej powstała instytucja, która – jak się okazało – miała potem wpłynąć na przyspieszenie rozwoju sztuki teatru tańca, awansującej, podobnie jak w Niemczech, do rangi polskiej specjalności. Tą instytucją był pierwszy zawodowy teatr pantomimy w Polsce.

2.2.1. Wrocławski Teatr Pantomimy

Teatr ten, założony w 1956 r. z inicjatywy Henryka Tomaszewskiego, przez pierwsze dwa lata istniał jako Kurs Pantomimy przy Teatrze Dramatycznym. Jego twórca, posługując się techniką ruchu zwaną właśnie *panto-mima* (co można rozumieć jako „aktorstwo całego ciała”), która intencjonalnie milczącego aktora zmusza do ekspresji pozawerbalnej, stworzył teatr na najwyższym (możliwym w tamtych warunkach) poziomie. Oficjalnie promowany, z czego umiejętnie skorzystał, zdołał zyskać uznanie w skali międzynarodowej.

Jego pantomimy, zarówno te miniaturowe, z początków działalności teatru, jak *Skazany na życie*, *Dzwonnik z Notre-Dame* (1956), *Ziarno i skorupa* (1961), *Minotaur* (1964), *Ruch* czy *Ogród miłości* (1966), jak i późniejsze, pełnospektaklowe, z których najważniejsze to: *Gilgamesz* (1968), *Odejście Fausta* (1970), *Sen nocy listopadowej* (1971), *Przyjeżdżam jutro* (1974), *Sceny fantastyczne z legendy o Panu Twardowskim* (1976), *Spór* (1978), świadczą o ciągłym rozwoju i szukaniu nowych rozwiązań scenicznych. Warto przy tym zauważyć, że współpraca z innymi artystami teatru, takimi jak: kostiumolodzy i scenografowie: Jadwiga Przeradzka, Aleksander Jędrzejewski, Krzysztof Pankiewicz, Kazimierz Wiśniak, kompozytorzy: Jadwiga Szajna-Lewandowska, Juliusz Łuciuk, Zbigniew Karnecki, aktorzy: Danuta Kisiel-Drzewińska, Ała Laskowska, Ewa Czekalska, Paweł Rouba, Jerzy Kozłowski, Stanisław Brzozowski, wszystkim przyniosła międzynarodowy sukces. Ta forma wzajemnej promocji nie tylko wynikała z charakteru samej Pantomimy Wrocławskiej, ale jest typowa dla całej sztuki tańca współczesnego jako działalności grupowej.

³ R. Arndt, *W stronę nowego tańca*, „Na przykład. Miesięcznik Kulturalny” 1998, nr 9, s. 10.

To głównie praca z ruchem, wykorzystywanie możliwości ciała jako elementu budowy widowiska artystycznego i przekaziciela sensów przyciągały do pantomimy twórców szukających nowych środków cielesnego wyrazu. Artyści teatru tańca początkowo wiele czerpali ze szkoły Tomaszewskiego, a ścisły związek między „teatralnym” a „tanecznym” sposobem budowania spektaklu do dziś określa działalność wielu choreografów i reżyserów. Dlatego tak ważnym wydarzeniem było otwarcie w 1969 r. przy Wrocławskim Teatrze Tańca Studium Pantomimicznego, które do tej pory kształci mimów i którego absolwentami są między innymi założyciel i dyrektor Teatru Ekspresji Wojciech Misiuro i lider Teatru Dada von Bzdülów Leszek Bzdyl.

2.2.2. Polski Teatr Tańca – Balet Poznański

Drugim ośrodkiem mającym wpływ na zmianę myślenia o tańcu okazał się założony w Poznaniu w 1973 r. pierwszy polski zawodowy zespół, który zaczął odchodzić od tańca klasycznego, nie będąc przy tym teatrem dramatycznym. Był on autorskim dziełem tancerza i choreografa Conrada Drzewieckiego.

Nie da się ukryć, że Drzewiecki stał się popieranym i reprezentacyjnym artystą „czasu odwilży”. Bez wątpienia wpłynęła na to „liberalna i prozachodnia” polityka ówczesnej władzy, która z wybranej grupy polskich artystów uczyniła doskonale funkcjonujące narzędzie propagandy. Drzewiecki poznał nowe techniki tańca współczesnego na Zachodzie, wrócił i uzyskał pozwolenie na wprowadzanie tych wydawałoby się, niegroźnych – nowinek formalnych. Zbudował swój zespół na zespole baletowym opery poznańskiej, którym do tej pory kierował.

Istniejący już od trzydziestu sześciu lat PTT przechodził oczywiście różne etapy. Znajdowało to wyraz w samej konstrukcji spektakli, technice używanej przez choreografów (od neoklasycznej po klasyczną technikę *modern*) czy wreszcie przejawiało się w zmianie pokoleniowej na stanowisku głównego choreografa. Po latach kierowania zespołem przez Conrada Drzewieckiego, w zmienionych warunkach politycznych, dyrektorską w 1988 r. funkcję przejęła Ewa Wycichowska, uznana tancerka (primabalerina Teatru Wielkiego w Łodzi) i choreografka. Choć w samym PTT zmieniało się wiele, jedno pozostawało bez zmian – teatr ten od samego początku jest teatrem instytucjonalnym i dotowanym ze środków publicznych.

Wszyscy tancerze tu pracujący są absolwentami szkół baletowych, co oznacza, po pierwsze, że posługują się tym samym językiem ciała, po drugie, że bardzo trudno jest im, absolwentom klasycznych „baletówek”, zaakceptować nowe techniki i nowe formy ruchu, przyuczeni są bowiem raczej do poprawnego wykonywania poleceń, a nie do kreatywnej współpracy. Naturalną kolejną rzeczą teatr istniejący tak długo „sklasyczniał”, z czasem stał się dla młodszych, inaczej wychowanych tancerzy przykładem artystycznego skostnienia. Dyrekcja PTT zdaje się mieć tego świadomość.

Źródłem problemu, zdaniem Ewy Wycichowskiej jest system nauczania w polskich szkołach baletowych. Wycichowska podjęła się więc misji odnowy edukacji tanecznej i rozpoczęła organizowanie różnego rodzaju zajęć wykraczających poza szkolną edukację; najczęściej warsztatów z zakresu różnorodnych technik tańca współczesnego⁴. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych PTT został zatem niejako zmuszony do większej aktywności, pod presją rodzących się wówczas nowych teatrów tańca współczesnego, samodzielnie budujących nie tylko artystyczny repertuar, ale od razu, od podstaw niemalże, własny system warsztatów i festiwali, oraz inicjujących działalność społeczną i edukacyjną. W 1993 r. PTT zorganizował Międzynarodowe Warsztaty Tańca Współczesnego, w 2001 r. Międzynarodowe Biennale Tańca Współczesnego i wreszcie w 2004 r. Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca.

Do ważnych spektakli w historii poznańskiego zespołu należą między innymi: *Cudowny Mandaryn* B. Bartoka w choreografii C. Drzewieckiego (1973), *Medea* w choreografii T. Kujawy (1975), *Krzesany* z muzyką W. Kilara z choreografią C. Drzewieckiego (1977), *Dramatic Story* K. Serockiego, C. Drzewieckiego i K. Pankiewicza (1979), *Yesterday* z muzyką The Beatles i choreografią C. Drzewieckiego, polska premiera dwóch choreografii amerykańskiej damy tańca modern *Ann* Sokołowa z 1955 r. pt. *Ballada* i *Rooms* (1987), *Faust goes rock* z muzyką grupy The Shade i w choreografii E. Wycichowskiej (1989), *Skrzypek opętany* M. Małeckiego także w choreografii E. Wycichowskiej (1991), *Inni* z muzyką M. Horndasch i choreografią E. Wycichowskiej (1992)⁵, czy wreszcie, zrealizowane dużo później, *Niebezpieczne związki* (1997) i +/- *Nieskończoność* (1999), oba

⁴ K. Korol, *Moje góry są wymyślone – rozmowa z E. Wycichowską, kierującą Polskim Teatrem Tańca w Poznaniu*, „Na przykład. Miesięcznik Kulturalny” 1998, nr 9, s. 12-14.

⁵ J. Ignaczak, *XX lat Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego*, Poznań 1993, s. 39-47.

w choreografii E. Wycichowskiej, oraz spektakle ostatnie *Walk@ karnawału z postem* (2002) w choreografii E. Wycichowskiej, *Barocco* (2004) J. Przybyłowicza i najnowsze *Carpe Diem* i *Wiosna – Effatha* (2007), oba w choreografii E. Wycichowskiej.

Ciekawe efekty przynosiła praca z choreografami z zewnątrz: zarówno z Polski, jak i z zagranicy. Tę możliwość PTT miał zagwarantowaną niemal od początku dyrekcji Wycichowskiej, pracowali tu między innymi: Mats Ek, Stanisław Wiśniewski, Toru Shimazaki i Himiko Minato, a w ostatnich latach – Jacek Przybyłowicz (*Barocco*, *Naszyjnik gołębic*), Virpi Pahkinen (*Zefirum*), Yossi Berg (*Wo-man w pomidorach*), Karin Saporta (*Apokalypsa*) oraz Rafał Dziemidok (*Tragedia – Medea*). Prawie wszystkie wymienione spektakle okazały się, jeśli nie sukcesem, to przynajmniej bardzo udanymi propozycjami.

Inną znaczącą zmianą w funkcjonowaniu zespołu było uruchomienie w 1999 r. Atelier, w którym młodzi tancerze PTT (ostatnio także spoza zespołu) mogą przygotowywać swoje pierwsze choreografie. I to właśnie tutaj powstają najciekawsze spektakle grupy, tu, gdzie jest miejsce i na poszukiwanie, i na błędy. Zdarzają się pomyłki i propozycje chybione, lecz więcej jest chyba tych udanych i z pomysłem, jak przedstawienia solistki PTT Iwony Pasińskiej. Punkt ciężkości przenosi się więc z głównej działalności grupy na mniejsze projekty poszczególnych tancerzy.

Nie bez znaczenia są również całoroczne warsztaty tańca współczesnego, mające kulminację w sierpniowym Biennale. W roku 2009 po raz piąty, równoległe z warsztatami, odbędzie się Międzynarodowy Festiwal Teatrów Tańca, kameralny, lecz interesujący, na którym obok gospodarzy występują co roku grupy z całego świata (w 2009 r. z Francji, Szwecji, Węgier, Hiszpanii, Izraela oraz Słowenii). Tym, którzy odwiedzają Poznań raczej ze względu na warsztaty tańca nowoczesnego niż współczesnego, daje to szansę zapoznania się także z tym drugim nurtem. Dla rozwoju świadomości na temat tańca współczesnego w Polsce ma to znaczenie niebagatelne. Oby podobne mogły mieć także spektakle PTT (obecnie nie tak twórcze i odkrywcze jak kiedyś, często mijające się z oczekiwaniami odbiorców) – nie tylko te przygotowane w ramach Atelier⁶.

⁶ J. Hoczyk, *Teatr Tańca AD 2008. Nadzieje i kontynuacje*, <http://www.kulturaenter.pl/01t4.html>

2.2.3. Lata osiemdziesiąte

Gdy na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Polski Teatr Tańca przykuwał uwagę polskiej publiczności teatralnej, spragnionej nowych doświadczeń w dziedzinie tańca, oprócz „klasycznego” zespołu z Poznania i, wspomnianego już, awangardowego Wrocławskiego Teatru Pantomimy, na tanecznej mapie Polski nie było właściwie niczego innego, co docierałoby do szerszej publiczności. Oczywiście, istniały zespoły tańca jazzowego, tańca rewiewego czy estradowego (np. „Sabat” i inne zespoły Małgorzaty Potockiej), które występowały między innymi na festiwalach piosenki w Opolu i w Sopocie, a także za granicą. Nie były one jednak zespołami reprezentującymi nurt tańca *modern*.

2.2.3.1. Próżnię wypełnili entuzjaści

W wyniku wyboru „trzeciej drogi” między zawodowstwem a komercją - jak się okazało, kreatywnej – obok zespołów o charakterze estradowym zaczęły pojawiać się różnego rodzaju formacje taneczne typu „domokulturowego”; zrazu oficjalnie półamatorskie, później niejawnie profesjonalne. Zespoły te, choć ich działalność miała pozytywny wpływ na samych zainteresowanych, nie miały możliwości promocji, prezentacji swoich dokonań szerszej publiczności ani bardziej różnorodnego rozwoju warsztatowego. Z góry więc zostały skazane na działania w sferze „offu”. Od lat istniały już wówczas w Polsce wspaniałe tradycje teatralne, dotyczące zarówno tradycyjnego teatru dramatycznego, jak i teatru tzw. poszukującego (wymieńmy choćby tylko Teatr Laboratorium Jerzego Grotowskiego), ale działalność grup tańca artystycznego, odmiennego od baletu, nie wiązała się z awangardowym teatrem.

Mimo wszystko to właśnie te zespoły, kojarzone z „socjalistycznymi” domami kultury, lekceważone przez „zawodowców”, na bardzo długie lata (w zasadzie do dziś) stały się najbezpieczniejszą przystanią, niejednokrotnie jedyną, dla wielu wybitnych zespołów tańca współczesnego powstałych w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Niejaka zmiana w traktowaniu ruchu amatorskiego i pewne przyspieszenie rozwoju w tej dziedzinie nastąpiły pod koniec lat osiemdziesiątych, pod wpływem, jak się zdaje, przewartościowań w świadomości polskich artystów oraz zmiany sposobów organizowania się środowiska, w którym sterowanie odgórnymi decyzjami zastąpiły spontaniczne inicjatywy oddolne.

Jednak, aby sztuka tańca współczesnego została dostrzeżona w kraju i poza granicami jako niezależny nurt działań artystycznych i edukacyjnych, musiały minąć kolejne dziesięciolecia. Dodajmy, że pod koniec lat siedemdziesiątych edukacja w zakresie nowego tańca odbywała się w niewielkim stopniu na poziomie lokalnym, w czasie trzyletnich kursów dla instruktorów tańca, organizowanych w wojewódzkich domach kultury. W ich programie znalazły się między innymi zajęcia z pedagogiki, medycyny, anatomii, muzyki, etnografii, tańca ludowego, tańca towarzyskiego oraz nowatorskie formy ruchu, jednak z powodu braku nauczycieli odbywały się w niewielkim zakresie. Dopiero w latach osiemdziesiątych sprowadzano fachowców, głównie z zagranicy. Przełomem było zorganizowanie z inicjatywy UNESCO międzynarodowych warsztatów tańca w Gdańsku pod nazwą Dance of the World. Tam między innymi Jacek Łumiński spotkał Avi Kaisera, współtwórcę Śląskiego Teatru Tańca. Warto dodać, że Hanna Strzemiecka, założycielka Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej (1993), w czasie studiów inżynierskich na Politechnice Lubelskiej (1974-1979) ćwiczyła tzw. nowatorskie formy taneczne w przyuczelnianym Zespole Gimnastyki Artystycznej Danuty Welcz. W Krakowie w 1969 r., również przy uczelni technicznej, Akademii Górniczo-Hutniczej, powstał Balet Form Nowoczesnych prowadzony przez Jerzego Marię Birczyńskiego – najstarszy zespół tańca współczesnego w Polsce.

Ważną rolę w tym czasie pełnił Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury w Warszawie (późniejsze Centrum Animacji Kultury), w którym była komórka odpowiedzialna za promocję tańca w ruchu amatorskim⁷. Ośrodek wspierał młodych instruktorów, finansowano im szkolenia i warsztaty z zagranicznymi nauczycielami tańca. W 1981 r. w Płocku uruchomiono pierwsze Ogólnopolskie Warsztaty Tańca Innego, były to trzyletnie cykle szkoleniowe w zakresie technik tańca. „Inne” jako kategoria form tanecznych, pojawiło się na przeglądach dziecięcych i młodzieżowych w Koninie⁸, Piotrkowie

⁷ Hanna Strzemiecka, Witold Jurewicz: Seminarium polsko-niemieckie: Obraz tańca współczesnego w Polsce oraz zrealizowane wspólne projekty artystyczne; w ramach XIV Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu, 8 kwietnia 2006, Centrum Kultury i Sztuki.

⁸ Festiwal powstał w 1979 r., pierwsza nazwa Ogólnopolskie Konfrontacje Dziecięcych Zespołów Tanecznych, w 1984 r. przemianowany na Ogólnopolski Dziecięcy Festiwal Piosenki i Tańca, od 1998 r. Międzynarodowy Dziecięcy Festiwal Piosenki i Tańca. Jego kontynuacją w dziedzinie tańca stały

Trybunalskim, Radomiu. Silne w tym rodzaju tańca były wówczas ośrodki: krakowski, gdański oraz olsztyński, często oparte na ruchu studenckim⁹. Także Hanna Strzemiecka z nowymi formami tańca zetknęła się (w 1985 r.) początkowo w czasie letnich warsztatów organizowanych w Warszawie przez COMUK, na których obok lekcji tańca klasycznego poznała między innymi techniki Marty Graham. Ważny element stanowił teoretyczny przegląd historii tańca na świecie prowadzony przez Irenę Turską. Zajęcia te były przełomowe także dla tancerek z zespołu Politechniki Lubelskiej¹⁰.

Witold Jurewicz i Teatr Tańca Alter. Ten założony w 1985 r. w Kaliszu teatr w przyszłości miał okazać się jednym z najbardziej wpływowych. Jego twórca, Jurewicz, jest nazywany ojcem polskiego tańca współczesnego – jako założyciel, dyrektor artystyczny i choreograf Teatru Tańca Alter, w latach 1992-2008 dyrektor artystyczny Międzynarodowych Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu, pierwszego w kraju festiwalu tanecznego, i pierwszego o konkursowym charakterze, organizator pierwszego w Polsce Państwowego Pomaturalnego Studium Kształcenia Animatorów Kultu (PPSKAK) w Kaliszu i kursów instruktorskich w całym kraju.

Prekursorska działalność Witolda Jurewicza i jego wpływ na wykształcenie samodzielnych i niezwykle kreatywnych tancerzy, decydujących o stanie dzisiejszego środowiska tanecznego, wydają się wciąż niedoceniane. Nie zajmował się on kreowaniem własnego wizerunku, za to realnie wykształcił kilka pokoleń doskonałych polskich tancerzy współczesnych, otworzył ich na nowe nurty pracy nad ciałem, między innymi na improwizację, którą w latach osiemdziesiątych mało kto w Polsce stosował. Jest autorem programu nauczania tańca współczesnego i teorii ruchu oraz twórcą techniki wykorzystującej punkt podparcia jako podstawę do ruchu zgodnego z indywidualną motoryką ciała. Współpracuje z teatrami dramatycznymi w całej Polsce, między innymi: Teatrem im. Jaracza w Łodzi, Teatrem im. Bogusławskiego w Kaliszu, Teatrem im. Słowackiego w Krakowie,

się od 2000 r. także Ogólnopolskie Konfrontacje Tańca Współczesnego, kierowane głównie do zespołów młodzieżowych (w 2002 r. w składzie jury zasiadał m.in. Ryszard Kalinowski z Lubelskiego Teatru Tańca, który prowadził także warsztaty z tańca współczesnego).

⁹ H. Strzemiecka, W. Jurewicz: Seminarium polsko-niemieckie.

¹⁰ Informacje z archiwum GTWPL.

Teatrem Polskim w Poznaniu, oraz Teatrem im. Modrzejewskiej w Legnicy. Bierze udział w wielu projektach tanecznych i teatralnych. Prowadzi warsztaty w kraju i zagranicą.

Co równie ważne, praca Witolda Jurewicza nie była szeroko wspierana przez rządowe i miejskie instytucje. Choć, jak sam powiada: „jeżeli chodzi o Alter w Kaliszu, to działaliśmy od początku w Młodzieżowym Domu Kultury, który był w resorcie edukacji. Tam miałem etat od początku istnienia. Mieliśmy zawsze wolną rękę, a przekładało się to na dostęp do sal do ćwiczeń i mieliśmy je do dyspozycji całą dobę. Nie mieliśmy żadnych dotacji i bieżących pieniędzy na działalność artystyczną. Czasami udało nam się zdobyć naprawdę drobne pieniądze na coś drobnego. Jedyne pamiętam okres kilku lat, kiedy mieliśmy bardzo dużo grań i zamówień na działania uliczne i performers, kiedy korzystaliśmy z Fundacji Przyjaciół Kalisza. Prezes użyczył nam subkonto i wszelkie inne możliwości. A tak przez wszystkie lata dawałem z tzw. własnej kieszeni. Teraz od roku jestem niezależny i nie mam etatu. Działamy bez niczego – jeszcze, ale działamy i mamy skład [zespół]. Nie dostajemy żadnych dotacji – jeszcze. Na Akademii [Muzycznej w Łodzi] nie mam etatu a tylko umowę o dzieło. Pracuję już drugi rok akademicki. Mam jeszcze godziny w szkole filmowej na wydziale aktorskim. Jedyne w całej działalności Altera i w Kaliszu mieliśmy trzy razy pieniądze na tzw. projekty integracyjne z niesłyszącymi – to były piękne projekty”¹¹.

Podsumowując – cechą, która wyróżnia Alter i czyni tak ważnym (w ocenie całego środowiska), wydaje się zdolność do trwania w ciągłym procesie różnorodnego tworzenia, dzięki czemu spektakle nieustannie ulegają przemianom, a kształceni tancerze nabierają pewności siebie i zachowują niezależność.

Iwona Olszowska to kolejna, po Jurewiczu, zapoznana nieco osobowość polskiej sceny tanecznej. Edukację taneczną zdobywała w Studenckim Teatrze Tańca Kontrast, Uniwersytecie Alabama i George Mason w Stanach Zjednoczonych oraz w Calgary w Kanadzie. Otrzymała nagrody za choreografię, za konsekwentną kontynuację własnej drogi twórczej, osobowość sceniczną (ArtsLink w Nowym Yorku) oraz stypendium Fundacji Stefana Batorego. W 2000 r. została laureatką 8. Prezentacji Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu za choreografię *Ani chybi anioł*. Jest pomysłodawczynią Forum Tańca

¹¹ Rozmowa z Witoldem Jurewiczem przeprowadzona na użytek raportu.

Współczesnego w SCKM Kraków. Założyła Eksperymentalne Studio Tańca EST (1987 r.), które przez lata było jedną z najważniejszych scen prezentacji tej dziedziny sztuki w Krakowie i miejscem aktywizacji młodzieży i zdobywania warsztatu dla wielu młodych tancerzy z południa Polski.

2.2.3.2. Przyszedł czas na ekspresję indywidualności

Pod koniec lat osiemdziesiątych Wojciech Misiuro, wówczas już dojrzały artysta (absolwent Gdańskiego Studia Baletowego i Studia Pantomimy przy Wrocławskim Teatrze Pantomimy Henryka Tomaszewskiego, współpracujący później jako choreograf z wieloma znamienitymi teatrami w Polsce), założył w Gdyni autorski Teatr Ekspresji (1987-2000). Przez ostatnich kilkanaście lat (od premiery z 1988 r. w Teatrze Muzycznym w Gdyni) Misiuro znudzony rutyną polskiego baletu, poszukujący nowej formy rozwoju, wypracował własną, rozpoznawalną poetykę teatralną.

We wszystkich swoich spektaklach: *Umarli potrafią tańczyć* (1988), *Dantończycy* (1989), *Zun* (1990), *Idole perwersji* (1991), *College No 24* (1992), *Miasto mężczyzn* (1994), *Pasja* (1995), *Kantata* (1997) i *Tango* (1999), Misiuro świadomie atakuje widza uporczywie powtarzаныmi motywami ruchowymi, wywodzącymi się pierwotnie z potocznego, codziennego poruszania się, z licznymi zatrzymaniami będącymi obietnicą nowego ruchu i, co za tym idzie, z akcją pozbawioną linearnego przebiegu¹². Ze względu na owe powtórzenia: gestów, sekwencji, scen, zatrzymań i powrotów, narracja nie rozwija się w konsekwencji następstwa czasu, ale jest raczej niewyczerpaną, wieczną terażniejszością.

Obok czysto formalnej, choreograficznej warstwy spektakli rysują się podejmowane wciąż na nowo wątki narracyjne dotyczące: konfliktu jednostki ze społeczeństwem, uwarunkowań narzuconych przez kulturę i cywilizację, współczesnego erotyzmu i społecznie aktualnych prób odnalezienia autentyczności istnienia. Problemy te wydają się uniwersalne i nie należą do specjalnie odkrywczych, jednak znaczenie teatru Misiury pozostaje niemałe. Niemal we wszystkich spektaklach Teatru Ekspresji dają się zauważyć inspiracje dokonaniaми takich ludzi teatru, jak Pina Bausch czy Robert Wilson (do czego zresztą Misiuro się przyznaje) i, mimo że twórca wciąż zachowuje swoją „osobność”

¹² Informator Teatru Ekspresji, Sopot 1999.

i niepowtarzalność na polskiej scenie teatralnej, to właśnie wprowadzenie do obiegu polskiego estetyki najwybitniejszych reżyserów zachodnich jest chyba najbardziej znaczącym jego wkładem w rozwój rodzimego tańca¹³. No i oczywiście jego tancerze, którzy stanowią do dziś podstawę większości trójmiejskich teatrów tańca: Leszek Bzdyl (Dada von Bzdülów), Jacek Krawczyk (Teatr Okazjonalny), Krzysztof Leon Dziemiaszkiewicz (Teatr Patrz Mi Na Usta) czy Bożena Eltermann (Teatr Cynada).

Misiuro szukał aktorów, wykonawców swych choreografii, nie tylko wśród tancerzy, ale też wśród sportowców, którzy oprócz kondycji, wspaniałych możliwości fizycznych i dyscypliny cielesnej wnieśli do teatru świeżość i otwartość na wszelkiego typu eksperymenty. Liczne występy na festiwalach w Polsce (m.in. Kaliskie Spotkania Teatralne 1989, 1991, 1992; Spotkania Baletowe, Łódź, 1991, 1997; Rzeszowskie Spotkania Teatralne 1991, 1992, 1994, 1995, 1998) i za granicą (m.in. Międzynarodowy Festiwal Sztuki, Edynburg, 1991; Festiwal Spoleto, Charlston, USA 1992; Festiwal Spoleto, Włochy 1993), a także jego produkcje telewizyjne: *Zun* (1992), *De Aegypto – opera egipska* (1993), *Umarli potrafią tańczyć* (1993), *Pasja* (1995) i *Kantata* (1997) i film dokumentalny o działalności Teatru Ekspresji (m.in. *Teatr niedemokratyczny* B. Dunajewskiej z 1992 r. i *Wokół Mistrza Misiuro* (G. Stankiewicz, 1997¹⁴) pozwalają nie istniejącemu od 2000 r. Teatrowi Ekspresji zajmować miejsce w historii teatru tańca w Polsce. To również dzięki odważnym działaniom Wojciecha Misiuro i jego aktorów z przełomu lat osiemdziesiątych i rozwinęła się samodzielna sztuka teatru tańca, najpierw w Trójmieście, potem w całym kraju. Teatr Ekspresji stał się również, pierwszym po PTT, teatrem instytucjonalnym utrzymywanym początkowo przez miasto Gdańsk, a potem przez dziwną hybrydę samorządową bytomsko-sopocką.

2.2.4. Lata dziewięćdziesiąte

Był to okres przełomowy dla polskiego tańca współczesnego. Powstały kolejne zespoły: Teatr Tańca DF Katarzyny Skawińskiej i Marioli Kleczkowskiej w Krakowie (1990), Śląski

¹³ Joanna Czajkowska „O różnych drogach edukacji z zakresu tańca współczesnego w Trójmieście”, praca magisterska napisana w 1999 r. w Zakładzie Teorii Wychowania Uniwersytetu Gdańskiego.

¹⁴ Informator Teatru Ekspresji, Sopot 1999.

Teatr Tańca Jacka Łumińskiego w Bytomiu (1992), Teatr Dada von Bzdülów Leszka Bzdyla i Katarzyny Chmielewskiej w Gdańsku (1993)¹⁵, Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej utworzona przez Hannę Strzemiecką (1993), Teatr Patrz Mi Na Usta Krzysztofa „Leona” Dziemiaszkiewicza (1995), Kielecki Teatr Tańca Elżbiety Szlufik-Pańtak (1995), warszawski Teatr Tańca Dystans, obecnie Mufmi, Teatr Tańca Anny Piotrowskiej (1995), Teatr Okazjonalny Joanny Czajkowskiej i Jacka Krawczyka (1998), Teatr Otwartej Kreacji Beaty Owczarek i Artura Dobrzańskiego w Krakowie (1998), Teatr Gestu i Ruchu Marty Pietruszki i Olgi Marcinkiewicz także w Krakowie (1998), Teatr Cynada Bożeny Eltermann, Teatr Kino Variatino Anny Haracz (1998) Teatr Tańca Arka Jacka Gębury i Anny Krych we Wrocławiu (1999).

Odkąd polscy artyści mogli swobodnie podróżować po świecie, nawiązywać kontakty i zapraszać zagranicznych gości do Polski, zaczęli rozbudowywać strukturę organizacyjną tzw. ośrodków tańca współczesnego, czyli platform koncentrujących przedsięwzięcia z zakresu aktywności tanecznej o różnorodnym charakterze. Zaczęto organizować festiwale o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym, połączone z prezentacjami spektakli, konferencjami, warsztatami, seminariami. Umożliwiło to zarówno tancerzom niezależnym, jak i rosnącej liczbie uczestników i widzów kształcenie przez wymianę doświadczeń i wielonarodowy artystyczny dialog. Te elementy wpłynęły znacząco na efektywność i zasięg społecznego oddziaływania sztuki tańca współczesnego. Rozbudowały także świadomość lokalnych władz, zwracając uwagę instytucji odpowiedzialnych za kulturę, zyskując ich przychylność i wsparcie finansowe. Początkowo organizacja promocji ze środków własnych przerodziła się we współpracę międzynarodową między ambasadami. Należy zaznaczyć, że kontakty te zostały wypracowane przez samych artystów.

¹⁵ Leszek Bzdyl doświadczenie zdobył u Tomaszewskiego oraz w Teatrze Ekspresji Wojciecha Misiury, co w połączeniu z wykształceniem tanecznym uzyskanym przez Chmielewską za granicą, dało oryginalne plastycznie przedstawienia „inspirowane najczęściej literaturą i współczesnym dramatem (Witkacy, Gombrowicz, teatr absurdu), w których oryginalna muzyka, słowo, taniec i mim są nierozzerwalną materią widowiska. Szczególną uwagę zwraca wykreowany przez Bzdyla ruchowy słownik, w którym zasady pantomimy zostały przetransportowane na współczesny taniec dodając mu niecodziennej wyrazistości i plastyki”; D. Kosiński i in., *Słownik wiedzy o teatrze*, s. 331.

Do najważniejszych festiwali tanecznych lat dziewięćdziesiątych, które nieprzerwanie trwają jako coroczne imprezy w dziedzinie tańca współczesnego, należą: Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu (powstałe w 1993 r., do 2007 r. pełniące rolę konkursu krajowego); Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego i Festiwal Sztuki Tanecznej w Bytomiu (powstała w 1994 r.); Międzynarodowe Warsztaty Tańca Współczesnego w Poznaniu (powstałe w 1994 r.), stały się niejako bazą do powstania w 2001 r. Międzynarodowych Biennale Tańca Współczesnego, a w 2004 r. Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca; Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie (powstałe w 1997 r. z inicjatywy Hanny Strzemieckiej). Dodajmy także: Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże w Warszawie, których twórca i kurator Janusz Marek już od piętnastu lat (od 1993 r.) proponuje rozbudowaną prezentację światowej sztuki z pogranicza teatru, teatru tańca i performance'u. Festiwal co roku zaprasza artystów uznanych, którzy nie występowali jeszcze w Polsce. W ubiegłych latach byli to między innymi Pina Bausch, Kazuo Ohno, Compagnie Mossoux-Bonté, Compagnie Michele Noiret, Meredith Monk, Wooster Group. Podobne cele stawiają sobie Małe Formy Teatru Tańca w Warszawie (powstałe w 1995 r., od 2001 r. pod zmienioną nazwą Ciało/Umysł, festiwal organizowany przez Stowarzyszenie Tancerzy Niezależnych, z kuratorką Edytą Kozak); Bałtycki Uniwersytet Tańca w Gdańsku (istniejący w latach 1996-2002, niezmiernie ważny ze względu na edukację środowiska tancerzy); Krakowskie Spotkania Baletowe (powstałe w 1992 r., przemianowane w 2007 r. na Krakowskie Spotkania BaletOFFowe z racji przeobrażeń stylistyki festiwalowych prezentacji, która z biegiem lat została zdominowana przez taniec *modern* oraz taniec współczesny).

Sumując cechy charakterystyczne, należy podkreślić niespotykaną w innych dziedzinach sztuki samodzielność środowiska. Warunki, w jakich rozwijał się taniec współczesny, a także festiwale w latach dziewięćdziesiątych w większości były oparte na ruchu amatorskim (w sensie braku etatów dla tancerzy wykonujących swój zawód czy menedżerów; zawodowymi teatrami tańca w latach dziewięćdziesiątych były Poznański TT, Gdański TT, Śląski TT, Kielecki TT). Wobec braku odpowiednich szkół tancerze często rekrutowali się ze środowisk studenckich, taniec stanowił dla nich przedmiot zamiłowania czy formę samokształcenia (udział w festiwalach i szkoleniach). Niejako ojczyzną tańca współczesnego stał się „dom kultury”, bez profesjonalnego zaplecza rozwoju tej dziedziny

sztuki, tworzenia spektakli czy organizacji festiwali. Również krytycy kształcili się sami, jeżdżąc na festiwale, uczestnicząc w warsztatach i z trudem sprowadzając z Zachodu materiały z historii i teorii tańca.

Po spektakularnym pojawieniu się Teatru Ekspresji na scenie polskiej były już trzy teatry ruchu, radykalnie różniące się od siebie: najbardziej zasłużony i najstarszy Wrocławski Teatr Pantomimy, reprezentujący nurt baletu współczesnego Polski Teatr Tańca oraz właśnie Teatr Ekspresji, najbliższy idei niemieckiego *tanz teater* i brytyjskiego *physical theater*. Nadal jednak kultura tańca artystycznego i świadomość społeczna dotycząca zagadnień z zakresu teatru tańca była znikoma, brakowało też wciąż zespołu zajmującego się tańcem współczesnym jako takim. Zespół taki powstał wreszcie w 1991 r.

2.2.4.1. Jacek Łumiński i Śląski Teatr Tańca

Śląski Teatr Tańca w Bytomiu założył w 1991 r. tancerz i choreograf Jacek Łumiński, z pomocą i wsparciem artystycznym Avi Kaisera, urodzonego w Belgii choreografa i tancerza pochodzenia żydowskiego, a później także kanadyjskiej choreografki Melisy Monteros, która po kilku latach założy wraz z Wojciechem Mochniejem Gdański Teatr Tańca. Łumiński, zafascynowany z jednej strony amerykańskim tańcem *modern*, a z drugiej folklorem tanecznym polskich Żydów, głównie chasydów, oraz muzyką ludową Kurpi i Podhala, stworzył w ten sposób syntezę swoich wielkich inspiracji. Sam tak o tym mówi: „Z historii wiemy, że wyraziste style i techniki tańca współczesnego powstawały na bazie tradycji, na przykład Jose Limon odwoływał się do swojej rodzimej kultury meksykańskiej. Martha Graham czerpała z technik medytacyjnych Dalekiego Wschodu. Tak też próbujemy działać w Śląskim Teatrze Tańca: na coś, co jest znane, to znacząco na tradycję współczesnego tańca, nakładam coś, co nie jest znane, ale mi bardzo bliskie, sięgające do moich kulturowych korzeni”¹⁶.

Wszystkie spektakle tego zespołu o specyficznej technice cechuje budowa charakterystyczna i oryginalna w pomysłach, choć synkretyczna w estetyce. Ponadto bytomscy artyści od początku współpracują z kilkoma choreografami z zewnątrz.

¹⁶ P. Goźliński, *Budzenie do tańca*, „Na przykład. Miesięcznik Kulturalny” 1998, nr 9, s. 14-16.

Najciekawsze choreografie autorstwa samego Łumińskiego to między innymi: *Anioł przy moim boku*, *Koncert*, *Takie nic* z 1994 r., *Melodia do wicia różgi* z 1996 r., *Zapiski z teczki – gua-va* z 1997 r. czy *WK – 70* z 1998 r., Ostatnio zaś, chyba słabsze artystycznie: *Prosto w oczy* (2002), *Wrzaskowisko* (2004), *Zobaczyć świat w ziarnku piasku* (2007), *Panopticon albo/i Przypowieść o maku* (2008). Z dokonań choreografów współpracujących z ŚTT należy wymienić: *Płynne strzały* Diane Elshout i Franka Handelera z Holandii (1996), *Wynurzenie* niemieckiej choreografki Henrietty Horn (1998) czy *Oczekiwanie* Conrada Drzewieckiego (1998)¹⁷.

W 1994 r. Łumiński został stypendystą amerykańskiej fundacji artystycznej ArtsLink¹⁸ i wyjechał do Stanów Zjednoczonych, co zaowocowało nawiązaniem międzynarodowej współpracy z innymi artystami i podpisaniem kontraktów z amerykańskimi uczelniami, gdzie polski stypendysta i jego tancerze uczyli młodych Amerykanów wypracowanej przez siebie techniki¹⁹, zwanej może zbyt uzurpatorsko techniką polską. Specyfiką tworzenia ruchu wypracowaną przez Łumińskiego jest analiza sekwencyjna poszczególnych fraz ruchowych, w których dyscyplina ciała i wypracowane mięśnie oraz świadomość rozpoczęcia ruchu i mięśni w nich uczestniczących wraz ze sposobem przekazywania energii – oparte na przykład na zasadach zawieszenia i kontrowania – tworzą dowolność kreowania poszczególnych fraz.

Jacek Łumiński, podobnie jak Wojciech Misiuro, do swojego zespołu angażował młodych tancerzy, którzy w większości nie byli absolwentami szkół baletowych, zmieniając tym samym ruchową bazę, na której budował swoje choreografie. O ile w przypadku Teatru Ekspresji poszukiwani byli sportowcy o dynamicznych sylwetkach i dużej sile wyrazu (odpowiedniej do języka scenicznego tego teatru), o tyle Łumiński zdecydował się na ludzi młodych, którzy zaistnieli już w różnych dziedzinach tańca (np. mistrza Polski w *street dance*) lub mieli doświadczenie sceniczne w balecie operetki Wojtka Mochnieja. Jak się okazało, wybór tancerzy o bardzo różnym doświadczeniu, z chęcią ciągłej pracy i zgłębiania różnych technik tanecznych, był słuszny i zaowocował wykształceniem w stosunkowo krótkim czasie wspaniałego, wszechstronnego zespołu.

¹⁷ K. Orzeszek, *Impresja, etiuda i spektakl*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1999, nr 29, s. 48.

¹⁸ „Dance Magazine”, September 1994, s. 16.

¹⁹ P. Goźliński, *Budzenie do tańca*, s. 15.

Szef ŚTT idealnie wykorzystał moment transformacji politycznej i fakt, że trwało jeszcze zainteresowanie egzotyczną krainą buntowników w środku Europy – początek lat dziewięćdziesiątych to był idealny, ale i ostatni moment na nawiązywanie zagranicznych kontaktów i prezentowanie polskiego tańca na świecie. Ambitny artysta, teraz chyba bardziej dyrektor, do dzisiaj korzysta z zaproszeń i odwdzięcza się tym samym, dzięki czemu kilku zagranicznych artystów stworzyło choreografie dla STT: Anna Sokolow, Avi Kaiser, Melissa Monteros, Mark Haim, Risa Jaroslow. Trzeba przyznać, że Łumiński nie zaprzepaścił szansy, jego zespół jest jednym z najlepiej rozpoznawalnych na świecie polskich teatrów tańca. Nie udało mu się jednak przebić do głównego nurtu tanecznych prezentacji.

W samym Bytomiu tymczasem, mimo pozorów dynamiki, wkrada się monotonia, z widmem skostnienia na horyzoncie. ŚTT nieuchronnie zmierza w stronę PTT. Na warsztatach powtarzają się wykładowcy, dokładnie powtarzają się ich wykłady, spada ranga zapraszanych ze świata zespołów, brakuje odzewu na propozycje wysuwane przez uczestników, którzy chcą się rozwijać i uczyć. Śląski Teatr Tańca od samego początku był teatrem instytucjonalnym, utrzymywanym przez władze miejskie, wspieranym przez lokalne banki i Ministerstwo Kultury; potrafił też zorganizować sobie wsparcie amerykańskich fundacji i europejskich funduszy. Aktywność menadżerska Łumińskiego imponuje, trzeba jednak pamiętać, że nigdy nie działał on sam. Przez wiele lat, od 1993 r. do 2003 r., jako menadżer wspomagała go Catherine Peila, pracująca wcześniej w Dance Theatre Workshop w Nowym Jorku. To właśnie dzięki jej kontaktom i doświadczeniu już w 1994 r. udało się zorganizować Pierwszą Międzynarodową Konferencję Tańca Współczesnego i Festiwal Sztuki Tanecznej. Otoczył się gronem stałych, oddanych mu współpracowników

Działalność artystyczna z czasem została przysłonięta przez działalność społeczną (liczne programy społeczne: dla dzieci i młodzieży, dla młodzieży ze środowisk zagrożonych, dla ludzi starszych, dla osób niepełnosprawnych – integracyjne) i administracyjno-organizacyjną.

2.2.4.2. Regionalizacja

Po teatrze w Bytomiu przyszły teatry w Kielcach i w Trójmieście. Wraz z pędem „ku nowemu” powstało, zwłaszcza na południu kraju, kilka interesujących zespołów tańca współczesnego. Ich poziom odbiegał, oczywiście, od poziomu większości zespołów z krajów

zachodnich, ale niektóre z nich pod koniec lat dziewięćdziesiątych potrafiły wykształcić dobrych tancerzy (zazwyczaj nie legitymujących się dyplomem ukończenia szkoły baletowej) i wypracować swój własny język teatralny.

Do grup tego rodzaju należą między innymi: Kielecki Teatr Tańca (1995), Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej (1993), Eksperymentalne Studio Tańca z Krakowa (1987), a przede wszystkim, uznawany przez krytykę i publiczność wielu festiwali teatralnych i tanecznych za jeden z najlepszych teatrów tańca w Polsce, gdański Teatr Dada von Bzdülów (1993)²⁰.

Gdański Teatr Tańca nieprzypadkowo znalazł swe miejsce właśnie w Gdańsku. Jedną z jego założycielek była, wspominałam wyżej Melissa Monteros, znana już z ŚTT, była profesorka kanadyjskiego uniwersytetu, związana poprzednio przez wiele lat z amerykańską grupą tańca Strong Wind Wild Horses. O wyborze miejsca, które miało stać się siedzibą zespołu, zdecydowali sami pomysłodawcy (Monteros i Mochniej), którzy sugerowali się tradycją gdańskiej społeczności teatralnej i tanecznej: założonym przez Iwo Galla Teatrem Wybrzeże, silną pozycją gdańskiej szkoły baletowej i baletu Opery Bałtyckiej, dokonaniem Teatru Ekspresji i szybko rozwijających się Bałtyckiego Centrum Kultury oraz Centrum Edukacji Teatralnej.

Wraz z pojawieniem się w Trójmieście Gdańskiego Teatru Tańca, w którego pierwszym składzie znaleźli się w większości absolwenci szkół baletowych, między innymi Katarzyna Chmielewska, Tomasz Moskal czy Marzena Bojanowska, wzbogacający swoje umiejętności o technikę tańca współczesnego pod okiem Monteros, krajobraz trójmiejskiej sceny teatralnej i tanecznej jeszcze bardziej się urozmaicił. Już pierwsze spektakle tego teatru, takie jak *Pamiętania*, *Kolizje* czy *Granice* (1995), a także te późniejsze, jak *Jeden krótki dzień*, *Odejścia* (1996), *Malowany ptak* (1997), *Cienie i Szepty* (1998) są przesyczone specyficznym rodzajem „teatralności”, zrodzonym z połączenia teatru z techniką tańca współczesnego o korzeniach, pochodzących od wybitnego choreografa amerykańskiego Jose Limona. Przez ponad pięć lat istnienia Gdański Teatr Tańca wypracował własną, łatwo rozpoznawalną stylistykę, która często nazywana jest przez krytykę „poetycką i liryczną”.

²⁰ „Ruch Teatralny. Krajowy serwis wiadomości teatralnych”, Gdańsk–Warszawa, rok 5, nr 4 (34).

Dzięki stałej współpracy Mellisy Monteros z uniwersytetem w Calgary działalność edukacyjną w Trójmieście podjęli tancerze kanadyjscy (np. Dana Benson). Trzeba bowiem zaznaczyć, że GTT, wzorem wielu innych światowych zespołów, prowadził szkołę tańca dla amatorów tańca współczesnego. Tancerze GTT w ten sposób uczyli się być nie tylko tancerzami, ale i pedagogami. Organizując systematycznie lekcje i warsztaty tańca współczesnego (najbardziej spektakularne to Ogólnopolskie Prezentacje Współczesnych Form Tańca Dance Explosions), a także prezentując swoje spektakle w kraju (m.in. na Bałtyckim Uniwersytecie Tańca w Gdańsku, Międzynarodowym Festiwalu Tańca w Krakowie, Centrum Sztuki Współczesnej i na deskach Teatru Narodowego w Warszawie) i za granicą (Festival Summer Dance w Calgary, Międzynarodowy Festiwal Tańca w Pyhasalmi w Finlandii, Międzynarodowy Festiwal Tańca Współczesnego w Kownie na Litwie, Międzynarodowy Festiwal Tańca w Oulu w Finlandii i inne), Gdański Teatr Tańca promował taniec współczesny w Polsce i jednocześnie za granicą reprezentował polskie dokonania z zakresu teatru tańca²¹.

Leszek Bzdyl i Dada von Bzdülów. W pierwszym okresie działalności zespołu Monteros i Mochnieja pracował w nim m.in. Wrocławskiego Teatru Pantomimy i aktor Teatru Ekspresji Leszek Bzdyl. Choć rok wcześniej założył on swój własny teatr (już w 1993 r. odbyła się premiera spektakli *Peep Show*, *Ptaki podobno jak ludzie* i *Dziewczyny, lalki i nic*²²), przyłączył się do GTT i zaczął rozszerzać swój warsztat sceniczny o technikę tańca współczesnego. W Teatrze Dada von Bzdülów zaowocowało to bardzo szybko, już w następnym roku pojawiły się spektakle, w których wykorzystano nie tylko takie środki teatralne jak pantomima i inne ruchowe działania aktorskie, ale i technikę tańca *modern* (m.in. *Zagłada ludu albo moja wątroba jest bez sensu* z 1994 r., *Wyrwacz serc czyli balia hańby* z 1995 r. czy *Człowiek, który kłamał, na przykład Heiner Muller* z 1996 r.²³).

Przez szesnaście lat istnienia Dada von Bzdülów stał się jednym z najlepszych, wciąż eksperymentujących teatrów tańca w Polsce. Magdalena Gołaczyńska tak pisała

²¹ Informator Gdańskiego Teatru Tańca, Klub Żak 1998, s. 5.

²² Informator Teatru Dada von Bzdülów, Pałac Młodzieży w Gdańsku, 1998.

²³ Tamże, s. 3.

w czasopiśmie „Odra” w 1997 r.: „Nie czynią różnicy między aktorem i tancerzem, badając w ten sposób możliwości własnego ciała i wieloznaczności przekazu. Przewrotnie oświadczają, że ich nie zorientowana społecznie aktywność jest bezproduktywnym marnowaniem energii. Dada to kolejna grupa, która z dobrym skutkiem wykorzystuje zdobycze światowego teatru, otwierając być może nowy rozdział w polskim teatrze alternatywnym”²⁴. Jeżeli w 1997 r. zespół ten, zdaniem krytyki, „być może” otwierał nowy rozdział w polskim teatrze offowym, to dzisiaj jego pozycja jest już jasno sprecyzowana – jest on uznanym, niektórzy krytycy twierdzą, że najlepszym polskim teatrem, który łącząc różnego rodzaju techniki teatralne: od baletu przez taniec współczesny, działania aktorskie, środki charakterystyczne dla teatrów ulicznych po słowo mówione, improwizację muzyczną czy burleskę, tworzy wysmakowane, dojrzałe spektakle. To połączenie właśnie stanowi o wyjątkowym charakterze projektów Dady.

Do najlepszych ostatnich spektakli należą: pochodzący jeszcze z 1996 r., nieco ironiczny, spektakl o braku uczuć wyższych pt. *Nie było, nie będzie, czyli nie ma*, potem *Kilka błyskotliwych spostrzeżeń à la Gombrowicz* z 2004 r. i *Eden* z 2006 r. oraz ostatni *Faktor T*, niemal jednogłośnie uznany przez krytyków tańca za wydarzenie 2008 r. Przez wszystkie lata istnienia grupa Bzdyla i Chmielewskiej brała udział w wielu festiwalach w Polsce i za granicą (m.in. Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu, Międzynarodowa Konferencja Tańca Współczesnego w Bytomiu, Małe Formy Teatru Tańca w Warszawie, Bałtycki Uniwersytet Tańca w Gdańsku, a także we Francji Les 7 emes Recontres Theatrales w Lyonie (1996), czy Passage U w Nancy (1997), na Artgenda Festival w Kopenhadze w Danii (1996), na Europejskich Spotkaniach Teatralnych w Berlinie w Niemczech (1993, 1996, 1997), czy na Dans Ontmoeting w Utrechcie w Holandii (1997)²⁵ oraz w 2008 r. odbyła tournée po Stanach Zjednoczonych ze spektaklem *Faktor T*. Dada współpracował też z Teatrem Miejskim w Gdyni, występując w jego produkcjach, takich jak *Fioletowa krowa czyli kłopoty z kabaretem brytyjskim* (1995), *Na krawędzi życia* (1996), *Sen nocy letniej* i *Baśnie japońskie* (1997).

²⁴ M. Gołaczyńska, „Odra” 1997, nr 4, s. 23.

²⁵ Informator Teatru Dada von Bzdülów, Pałac Młodzieży w Gdańsku, 1998, s. 3.

Hanna Strzemiecka z Lublina. W 1996 r., gdy „Hanna Strzemiecka stwierdziła, że Grupa jest już gotowa wypłynąć na szersze wody”²⁶, efekt swojej pracy pokazała na prestiżowym festiwalu środowiskowym – IV Międzynarodowych Prezentacjach Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu. Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej, ku własnemu zaskoczeniu została laureatem festiwalu, Strzemiecką zaś „okrzyknięto największą indywidualnością Prezentacji i wyróżniono specjalną nagrodą za choreografię”²⁷. W czasie tej edycji w jury zasiadał między innymi Conrad Drzewiecki, pełen uznania dla pracy Strzemieckiej i młodych tancerzy, przez wiele lat wspierał taneczny rozwój lublinian.

Jesienią 1997 r., kiedy zespół obchodził dwudziestolecie istnienia, Hanna Strzemiecka postanowiła uczcić ten jubileusz powołaniem do życia festiwalu o randze międzynarodowej, który obok prezentacji spektakli z kraju i ze świata obejmowałby nurt edukacyjny, swoją ofertę miałby realizować poprzez wykłady, warsztaty i seminaria z dziedziny tańca współczesnego. Jesienią przy współpracy z Centrum Kultury w Lublinie Strzemiecka zorganizowała I Międzynarodowe Lubelskie Spotkania Teatrów Tańca. Festiwal okazał się niezwykle sukcesem, spektakle i pokazy wideo cieszyły się ogromnym zainteresowaniem publiczności, a warsztaty tańca zgromadziły dużą liczbę uczestników. Lublin miał szansę stać się pierwszym we wschodniej Polsce silnym ośrodkiem tańca współczesnego. „Coroczny cykl spotkań od tej pory stał się najważniejszym wydarzeniem wyznaczającym rytm działalności Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej”²⁸.

Twórczyni GTWPL organizowała zarówno projekty krajowe, jak i międzynarodowe (min. Projekt Polska – Ameryka [1997]; Projekt „Tęcza” przy współpracy z Teatrem Akademia Ruchu w Warszawie [lata 1997, 1998, 2000]; dwuetapowy Projekt Polska – Francja z wymianą studencką między Politechniką Lubelską a INSA de Lyon we Francji [1998]; następnie dwa projekty z Holandią oraz Litwą [1999] oraz Regionalne Warsztaty Tańca Współczesnego w Lublinie [1999]; ważne projekty w 2000 r.: dwie edycje

²⁶ A. Wysocki, *Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej*, w: *Kultura alternatywna w Lublinie*, E. Krawczak (red.), UMCS, Lublin 2005, s.172.

²⁷ Tamże, s.173.

²⁸ A. Wysocki, *Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej*, s.175

Laboratorium Otwartej Kreacji aktywizujące środowisko akademickie Lublina oraz „Dworzec Centralny – Taniec”, który był ważnym krokiem ku utworzeniu w Lublinie Ośrodka Tańca Współczesnego na Europę Środkowo-Wschodnią; Projekt Polska – Finlandia oraz pierwszy etap utworzenia Lubelskiego Teatru Tańca w Centrum Kultury w Lublinie [2001]; Projekt Białorusko-Polski [2002]; po powstaniu profesjonalnego teatru były to także: comiesięczne warsztaty tańca współczesnego [od 2001 r.]; cykliczne Forum Tańca Współczesnego w Lublinie [od 2003 r.] oraz jeden z najważniejszych – Festiwal „Chagall w Lublinie” [2003 r.]; trwają także nieprzerwanie od 1997 r. coroczne Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie).

Na szczególną uwagę zasługuje ambitny Projekt Utworzenia Ośrodka Tańca Współczesnego w Lublinie na Europę Środkowo-Wschodnią, przygotowany formalnie (2000), zakładał najpierw utworzenie w 2002 r. zawodowego teatru tańca współczesnego z pięcioma etatami (znany dziś pod nazwą Lubelski Teatr Tańca) oraz realizację projektów edukacyjnych w szkołach, a także artystyczny projekt w dziedzinie tańca współczesnego dla sześciu państw. Plany kolejnych lat zakładały powstanie Ośrodka Tańca Współczesnego w Lublinie. W Centrum Kultury w Lublinie, gdzie Strzemiecka organizowała już Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca, dyrekcja przystała na propozycję pod warunkiem sukcesywnego pozyskiwania etatów dla tancerzy. Pierwszy etat przypadł w 2001 r. tancerzowi Ryszardowi Kalinowskiemu, który zatrudniony w dziale programowym jako specjalista do spraw tańca mógł zajmować się bezpośrednio przygotowaniem do kolejnej, piątej już edycji jesiennego festiwalu.

Jak pisze Artur Wysocki: „przyczyn i motywów powstania Lubelskiego Teatru Tańca należy upatrywać głównie w chęci przezwyciężenia barier właściwych grupie niezawodowej, na jakie natrafili w pewnym okresie swojej drogi twórczej artysty GTWPL. Chodzi mianowicie o potrzebę wzniesienia własnych poszukiwań formalno-estetycznych, umiejętności technicznych i rozmiaru przygotowywanych przedstawień na poziom przynależny sztuce wartościowej, mocno zaangażowanej w problemy egzystencjalne współczesnego człowieka i otaczającej go rzeczywistości, a tym samym przyczyniającej się do rozwijania sztuki tanecznej w ogólności”²⁹.

²⁹ Tamże, s. 193.

2.2.5. Rok 2000 otworzył rynek

2.2.5.1. Rozwój informacji i szersza oferta działań festiwalowych

Katarzyna Czarnecka i Sandra Wilk w 2000 r. założyły stowarzyszenie kulturalne „wolna strefa” z siedzibą w Warszawie, zajmujące się promocją tańca współczesnego; z ich inicjatywy w 2000 r. powstał pierwszy internetowy serwis informacyjny o tańcu współczesnym www.wolnastrefa.republika.pl. W tym samym roku stowarzyszenie było organizatorem Anex Solo Festiwal w Warszawie, i przez kolejne cztery sezony promowało prace dziesięciu najlepszych solistów krajowych, a w 2002 r. uruchomiło cykliczny projekt prezentacji najciekawszych spektakli tanecznych bieżącego sezonu pod nazwą „Republika Tańca”. W 2003 r. Czarnecka i Wilk wydały także pięć papierowych numerów miesięcznika „strefa tańca”, niestety zawieszono go później z powodu braku funduszy. Stowarzyszenie zajmuje się także produkcją spektakli i festiwali, pełni rolę menedżerską wobec artystów z teatrów rezydenckich „wolnej strefy”.

Festiwal Gdańska Korporacja Tańca, który powstał w 2002 r. z inicjatywy Leszka Bzdyla, Klubu Żak i trójmiejskiego środowiska tancerzy, jest uważany za jedno z najważniejszych wydarzeń w sferze tańca współczesnego w Polsce. Festiwal ma charakter podsumowujący i stymulujący całoroczne działania tancerzy Gdańskiej Korporacji Tańca. Spotkania i rozmowy z publicznością, tancerzami i obserwatorami festiwalu mają pobudzić kreatywne myślenie artystów, a w konsekwencji wpływać na ich twórcze działania. Gdańska Korporacja Tańca to niezależne zrzeszenie tancerzy i choreografów pracujących w Trójmieście bądź z niego się wywodzących. Twórcy ci zdołali stworzyć silny ośrodek tańca, który jest rozpoznawalny w Polsce i poza jej granicami. Ze względu na formę organizacji, aktywność oraz dużą liczbę zrzeszonych grup i artystów indywidualnych Gdańska Korporacja Tańca stanowi wyjątek w polskim krajobrazie teatralno-tanecznym. Dokonania twórców Korporacji są dowodem konsekwencji twórców, oraz potencjału drzemiącego w trójmiejskim „zagłębiu tanecznym”³⁰.

³⁰ Z materiałów klubu Żak.

Baltic Movement Project od początku 2009 r. w Klubie Żak w Gdańsku inauguruje działalność jako międzynarodowe przedsięwzięcie mające na celu stworzenie stabilnej platformy wymiany wiedzy i doświadczeń oraz poszerzenie sieci współpracy międzyregionalnej na obszarze Euroregionu Bałtyk i całej Unii Europejskiej. Projekt skierowany jest do zespołów i indywidualnych twórców tańca współczesnego, instytucji i organizacji wspierających taniec, menadżerów kultury i krytyków tańca, a także instytucji, organizacji i osób zaangażowanych w międzynarodowe sieci współpracy oraz mających wieloletnie doświadczenie w promowaniu i wspieraniu tańca współczesnego. Baltic Movement Project ma charakter cykliczny – pierwsza edycja podczas Gdańskiego Festiwalu Tańca organizowanego przez Klub Żak w Gdańsku w dniach 17-30 sierpnia 2009, zaplanowano:

- konkurs: Baltic Movement Contest (17-19 sierpnia 2009)
- konferencję dotyczącą tańca: Baltic Movement Conference (20-21 sierpnia 2009)
- cykl warsztatów Baltic Movement Workshops (20-30 sierpnia 2009) – prowadzonych przez Annę Piotrowską (Fundacja Rozwoju Tańca), Katherę Juhasz (Aulea Foundation), Wojciecha Mochnieja (W&M Physical Theatre), Susannę Leinonen (Susanna Leinonen Dance Company), Teeta Kaska (White Nights Festival)

Fundacja Kino Tańca to kolejna inicjatywa bardzo ważna dla rozwoju tańca współczesnego w Polsce, wchodzi bowiem ze swoim programem w obszar sztuki multimedialnej. Powołana została z inicjatywy Soni Nieśpiałowskiej-Owczarek i Jacka Owczarka, w 2003 r., w Warszawie; jej celem jest animacja kultury, głównie przez promocję kina tańca (organizacja festiwalu Kino Tańca, produkcja rodzimych projektów, prowadzenie filmoteki, promocja polskiego dorobku poza granicami kraju, tworzenie programów edukacyjnych, wspieranie krajowych festiwali itp., organizacja drugiego już Międzynarodowego Festiwalu Improwizacji Tańca sic!).

W 2004 r. Warszawa wzbogaciła się jeszcze o jedną imprezę – Festiwal Teatrów Tańca Europy Środkowej „Zawirowania” Włodzimierza Kaczkowskiego i Elwiry Piorun.

W 2001 r. Anna Piotrowska uruchomiła w Warszawie Ogólnopolski Festiwal Tańca Współczesnego „PolemiQi”. Jej Fundacja Rozwoju Tańca „eferte” (2003) wzbogaca polską platformę tańca o dodatkowe projekty, takie jak: Warszawskie Wieczory Tańca

Współczesnego „kierunek.(0-22).taniec”; polska edycja Międzynarodowego Festiwalu „Solo & Duo Dance Festival” w Budapeszcie; Laboratorium choreografii; Program APart; British 4 Polish Dance kierunek Londyn–Warszawa; Warszawska Wiosna Filmowa. Wszystkie spektakle festiwalowe i warsztaty są nieodpłatne, co ma niebagatelne znaczenie dla propagowania tańca współczesnego wśród młodych odbiorców.

2.2.5.2. Najnowsze teatry tańca

Teatr LipZezRew został założony w Gdańsku w 2000 r. przez Milenę Rewińską Czarnik, Bożenę Zezulę i Tomasza Lipskiego. Aktorów łączy przyjaźń, wspólne doświadczenie teatralne (wyniesione z Teatru Dada von Bzdülów) oraz chęć nawiązania dialogu na tematy społeczne i obyczajowe.

Lubelski Teatr Tańca powstał w 2001 r. z inicjatywy Hanny Strzemieckiej, wieloletniego choreografa i dyrektora artystycznego zespołu, oraz Anny Żak, Ryszarda Kalinowskiego i Wojciecha Kapronia, ówczesnych tancerzy Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej. Grupa ta, wywodząca się z niezależnego ruchu studenckiego, z biegiem lat stała się jednym z najważniejszych zespołów tańca współczesnego w Polsce. Dzięki konsekwentnej realizacji swojej artystycznej misji liderzy Grupy założyli nowy profesjonalny teatr tańca z siedzibą w Centrum Kultury w Lublinie.

Teatr Bretoncaffe został założony w 2001 r. w Warszawie przez trójkę artystów: Annę Godowską, tancerkę i choreografa, Sławomira Krawczyńskiego, dramaturga i reżysera oraz Dominika Strycharskiego, muzyka i kompozytora. W 2003 r. do zespołu dołączyła Anita Wach, była tancerka ŚTT. Teatr Bretoncaffe debiutował spektaklem *Lustro. Byliśmy tam któregoś dnia, lecz zdążyliśmy zapomnieć*, który zdobył jedną z głównych nagród VIII Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej w 2002 r.

Teatr Limen powstał w 2002 r., z inicjatywy Sylwii Hanff, jako efekt jej dziesięcioletnich, teoretycznych i praktycznych, poszukiwań autentycznego języka ciała i istoty fizycznej obecności performer³¹. Wywodzi ona swoje poszukiwania z japońskiego buto.

³¹ <http://www.limenbutoh.net/>

Zespół **Plastique dod** powstał w 2001 r. z inicjatywy Magdaleny Jędry, tancerki i choreografa, oraz Zbigniewa „Zibiego” Bieńkowskiego, muzyka, performerera i kompozytora. Tę dwójkę artystów połączyło głębokie pragnienie stworzenia zupełnie nowej formy przekazu scenicznego. W swych dziełach nie chcą zamykać się w formule teatru tańca, lecz przekraczając ją, wchodzą na obszar sztuk plastycznych i muzycznych. Artyści, wykorzystując technologię XXI wieku i swoją otwartość na świat, budują mocne, twarde spektakle, ukazujące najgłębsze emocje w świecie wydestylowanym z uczuć.

Teatr Amareya powstał w 2003 r. i pracuje przy Integracyjnym Klubie Artystycznym „Winda” w Gdańsku. „Nasza działalność – piszą artyści – obejmuje treningi, spektakle, performance, działalność edukacyjną, warsztaty taneczno-teatralne, warsztaty głosowe, wykłady oraz publikacje na temat tańca i teatru. Praca twórcza Amareya opiera się na technice tańca butō, wykorzystuje również elementy technik tańca współczesnego, tańca afrykańskiego, śpiewu, jogi i psychosomatycznych technik relaksacyjnych³².

W 2004 r. w Lublinie powstaje **Teatr Maat Projekt** bazujący na tańcu buto, w 2003 r. w Poznaniu **Towarzystwo Gimnastyczne**, w Warszawie **Towarzystwo Przetwórcze**, w 2005 r. **Good Girl Killer** w Gdańsku oraz **Grupa Koncentrat** Anki Jankowskiej i Rafała Dziemidoka w Warszawie.

2.2.5.3. Stary Browar Nowy Taniec

Kolejną ważną inicjatywą roku 2004 stał się poznański projekt Stary Browar Nowy Taniec, realizowany przez prywatną fundację Grażyny Kulczyk Art Stations Foundation, kuratorką projektu jest Joanna Leśniewska. Jego podstawową misją jest popularyzacja sztuki tanecznej oraz wspieranie profesjonalnego rozwoju młodych polskich tancerzy i choreografów, przez stworzenie miejsca comiesięcznych prezentacji spektakli tanecznych artystów zagranicznych i polskich, ich promocję oraz umożliwienie, w ramach długiego cyklu, realizacji projektów premierowych. „Głównym punktem zainteresowania projektu jest prezentacja osiągnięć i upowszechnianie wiedzy o najnowszych awangardowych trendach w sztuce tańca (choreografia konceptualna, *performance art*, *body art*, zjawiska z pogranicza sztuk wizualnych i performatywnych), a tym samym inspirowanie lokalnego środowiska

³² Ze źródeł www.dancedesk.pl

tanecznego do radykalnych eksperymentów i koncentracji na ruchowych (i nie tylko) poszukiwaniach formalnych. Ważnym zadaniem programu jest także rozbudzenie zarówno w artystach, jak i publiczności głębszej świadomości bogactwa współczesnych zjawisk tanecznych, a poprzez rozpoczęcie nad nimi dyskusji i pobudzenie, dotąd nieobecnej, teoretycznej refleksji przygotowanie odpowiedniego gruntu dla dynamicznego rozwoju sztuki choreografii w Polsce³³. Organizowane są ogólnie dostępne warsztaty, warsztaty dla profesjonalistów, tzw. *coaching project*, pierwszy polski program rezydencyjny dla najmłodszych choreografów Solo Project

Podsumowując – Browar dla całego środowiska stał się miejscem jakiego brakowało, miejscem prezentacji artystów z całej Polski, wspierającym produkcje i promującym gotowe już spektakle, otwartym na pomysły, elastycznym w decyzjach, bez polskich kompleksów i wschodnioeuropejskich zahamowań. A to wszystko stworzone przez jedną osobę przy okresowej (związanej z festiwalem, wydarzeniami) współpracy kilku innych osób i rosnącego grona młodych wolontariuszy. W 2006 r. udało się Leśniewskiej zorganizować taneczną część renomowanego festiwalu teatralnego Malta, idąc za przykładem innych wielkich imprez teatralnych, jak festiwale w Awinionie i Edynburgu, uczyniła z miejsca na wskroś „polskiego” centrum na miarę europejską. W 2008 r. reaktywowała, przy współpracy z Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Polską Platformę Tańca, już nie tylko otwierając Polskę na świat, ale czyniąc nasz kraj potencjalnym „eksporterem” produkcji choreograficznych.

2.3. Uwagi o edukacji tanecznej w Polsce 1989-2008

Właściwie przez całe ostatnie dwudziestolecie system edukacji rozwijał się dwutorowo: kształcenie odbiorców i młodzieży oraz kształcenie profesjonalnych tancerzy. Ponieważ w Polsce przez te wszystkie lata nie powstały instytucjonalne ośrodki kształcenia tancerzy (oprócz zawodowych szkół baletowych na poziomie średnim), rozwinął się, niejako samoistnie, alternatywny model kształcenia warsztatowego.

³³ Baza internetowa Starego Browaru,

http://www.starybrowarnowytaniec.pl/info_o_programie.html [19.03.2008].

2.3.1. Model kształcenia warsztatowego

Mimo że już w latach siedemdziesiątych zaistniał Polski Teatr Tańca, a w kilkanaście lat później inne zespoły tańca współczesnego, polskie szkoły baletowe wciąż nie zajmowały się na odpowiednim poziomie, edukacją alternatywną wobec klasycznej. Dopiero we wrześniu 1990 r. powstał Polski Teatr Tańca II Szkoły Poznańskiej – zespół, dzięki któremu uczniowie poznańskiej szkoły baletowej mogli zacząć zgłębiać tajniki tańca współczesnego i jednocześnie sprawdzać swe umiejętności na scenie. Oficjalne szkolnictwo powoli zaczęło się otwierać na nowości. Między innymi w 1991 r. odbył się w Gdańsku festiwal tańca Dance of the World, w czasie którego zaproszeni ze świata goście prowadzili warsztaty taneczne, prezentując różne style tańca i różnorodne formy nauczania.

Pojawiło się kilka ciekawych zespołów tańca współczesnego (ich formalne istnienie wyznacza zazwyczaj działalność określonego stowarzyszenia), podjęły pierwsze próby organizowania szkoleń i warsztatów (najczęściej w statucie takiego stowarzyszenia są zapisane także cele edukacyjne) nie tylko dla tancerzy swojego teatru, ale także dla całego środowiska tanecznego i dla młodych adeptów tej sztuki. Obecnie istnieje kilka ośrodków kulturalnych systematycznie organizujących duże warsztaty. Do największych należą niewątpliwie: Poznań, Bytom, Kalisz i Lublin, od niedawna dołączają do nich Wrocław i Łódź.

Warsztaty takie są połączone z prezentacją spektakli i innymi dodatkowymi atrakcjami edukacyjnymi, jak pokazy wideo, wykłady, dyskusje.

Dla przykładu przyjrzyjmy się jak wyglądał program VI Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej w Bytomiu, z najlepszego okresu tego ośrodka: „W czasie trwania imprezy odbyły się prezentacje spektakli grup i teatrów ze Stanów Zjednoczonych (Bill Young Dance Company i Lines – Alonzo King Company), Europy Zachodniej (m.in. PAT Physical Art. Theatre z Finlandii, Tim Feldman Company z Danii i Pal Frenak z Francji) i Europy Środkowowschodniej (m.in. Aira Nageneviciute z Litwy). Polskę reprezentowały: Eksperymentalne Studio Tańca, Teatr Tańca Otwartej Kreacji i Malwina Rzonca z Krakowa, Teatr Tańca Alter z Kalisza, Grupa Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej z Lublina, Teatr Dada von Bzdülów z Gdańska i oczywiście Śląski Teatr Tańca. Oprócz pokazów odbywały się też warsztaty taneczne,

prorowadzone przez zaproszonych gości z Danii, USA, Holandii, Wielkiej Brytanii, Senegalu, Niemiec i Izraela. Zaoferowano zajęcia z poszczególnych technik: techniki M. Graham, techniki M. Cunninghama i techniki P. Taylora, taniec klasyczny w stylu Balanchine'a, a także lekcje z technik rozluźniających, techniki modern jazz, tańca afrykańskiego, Tai Chi, Yogi. Pedagodzy z Polski poprowadzili: zajęcia z tańca współczesnego – Jacek Łumiński, tańca współczesnego dla początkujących – Janusz Skubackowski i gimnastyki ogólnorozwojowej – Tomasz Wesołowski. W czasie trwania konferencji odbywały się też seminaria z zarządzania i administracji (z udziałem administratorów teatrów i placówek kulturalnych z zagranicy), krytyki tańca (z udziałem krytyków tańca z Niemiec, Słowenii, Litwy i USA), warsztaty dziennikarskie i fotograficzne dla fotografików zainteresowanych tematyką taneczną, laboratorium choreograficzne prowadzone przez Conrada Drzewieckiego, Joe Altera i Jacka Łumińskiego. Zaplanowano także programy społeczne, jako formy integracji środowiska lokalnego i prezentacji dla uczestników konferencji metod pracy z różnymi grupami społecznymi. Programy te zorganizowano wokół czterech tematów: «Sztuka a środowisko» (Boris Caksiran, Serbia), «Sztuka a opieka zdrowotna» (Lynn Kable z USA i Jackie Poole z Wielkiej Brytanii), «Sztuka a opieka społeczna» (Risa Jaroslow, USA) i «Wakacje w mieście» (Nicolas Rowe, Wielka Brytania). Własne projekty taneczne z uczestnikami warsztatów poprowadzili: Risa Jaroslow (USA), Neta Pulvermacher (Izrael / Niemcy), Martin Sonderkamp (Niemcy) i Uri Ivgy (Izrael)»³⁴.

Podobną formę mają także warsztaty organizowane przez Ewę Wycichowską w Poznaniu czy inne znaczące ośrodki tańca współczesnego w Polsce, takie jak Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu, które od siedmiu lat prowadzi Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych. Jedną z ważniejszych imprez na tanecznej mapie Polski był Bałtycki Uniwersytet Tańca organizowany przez Centrum Edukacji Teatralnej i Nadbałtyckie Centrum Kultury w Gdańsku, jego pierwsza edycja odbyła się w 1996 r., a ostatnia w 2002 r. BUT z roku na rok stawał się coraz bardziej znaczącą imprezą kulturalną i miał wartość szczególną: po pierwsze – był kolejną okazją do zaprezentowania się polskich teatrów tańca, po drugie – służył artystycznemu spotkaniu się zespołów

³⁴ Informator VI Międzynarodowej Konferencji Tańca Współczesnego i Festiwalu Sztuki Tanecznej, s. 1-3.

i twórców z krajów postsowieckich, w których taniec współczesny dopiero się kształtował, z choreografami, pedagogami i tancerzami z Zachodu, a po trzecie – co się wiąże z pierwszymi dwoma punktami – dawał obraz obecnego stanu tej sztuki w Polsce na szerszym tle.

3.3.2. Szkoły tańca

Szkoły takie prowadzą niemal wszystkie instytucjonalne zespoły taneczne w Polsce. Miłośnicy tej sztuki mogą w nich dwa (lub więcej) razy w tygodniu pobierać lekcje. Zazwyczaj są one prowadzone przez tancerzy danego zespołu i służą promocji tańca współczesnego, a czasami wyszukiwaniu talentów. Lekcje takie organizuje między innymi Śląski Teatr Tańca, Polski Teatr Tańca oraz Gdański Teatr Tańca³⁵.

Edukacja w szkołce przy którymś z zespołów, czy nawet wieloletnia praca w jakimś znanym teatrze w charakterze tancerza, z formalnego punktu widzenia nie daje żadnego certyfikatu. Dyplom tancerza można uzyskać w Polsce jedynie kończąc szkołę baletową. Istnieją natomiast szkoły, dzięki którym można zostać nauczycielem tańca, są to placówki na poziomie policealnym, takie jak Studium Animatorów Kultury, które mają specjalizację taneczną. Absolwenci takiej szkoły mogą podjąć pracę na przykład w domach kultury. Niestety najczęściej poziom nauczania tańca współczesnego nie jest tam wystarczający. Głównym powodem tego stanu rzeczy jest wstępne założenie, że kształci się w nich entuzjastów na instruktorów tańca, a nie na zawodowych tancerzy, również nauczyciele w tego typu szkołach wywodzą się ze środowiska instruktorskiego, a nie ze świata wielkich artystów i nie mają zbyt wiele czasu na zawodowe doksztalcanie. Elementy edukacji z zakresu współczesnych form tańca istnieją także w programach różnych innych szkół artystycznych, na przykład w studiach wokalnno-aktorskich, na uczelniach teatralnych itp. (dokładniej o szkolnictwie w kolejnym rozdziale).

Polscy tancerze, którzy nie ukończyli szkoły baletowej, a zajmują się tańcem *modern* w sposób profesjonalny (tzn. utrzymują się lub próbują się utrzymywać z tańca), są zmuszeni pracować bez specjalnych uprawnień, co często utrudnia im relacje z oficjalnymi

³⁵ Na podstawie pracy Joanny Czajkowskiej „O różnych drogach edukacji z zakresu tańca współczesnego w Trójmieście”.

instytucjami, lub muszą szukać formalnego wykształcenia za granicą. Ci natomiast, którzy ukończyli szkołę baletową, a chcą zajmować się zawodowo tańcem nowoczesnym, także borykają się z trudnościami polegającymi na ciągłym szukaniu możliwości poszerzenia zawodowych kompetencji, co w końcu także często wiedzie ich za granicę. Coraz więcej młodych tancerzy dzisiaj kończy renomowane europejskie szkoły tańca. Przyglądając się zatem z szerszej perspektywy sztuce tańca współczesnego w Polsce i edukacji w tym zakresie, widzimy, że choć nie brakuje ludzi utalentowanych, wciąż sztuka ta znajduje się w początkowej fazie rozwoju. Niewątpliwie wielkim krokiem w stronę unowocześnienia polskiego systemu kształcenia tanecznego jest otwarcie we wrześniu 1999 r. pierwszego w Polsce wydziału tańca współczesnego w Państwowej Szkole Baletowej w Bytomiu, gdzie młodzież po czteroletniej nauce na tym kierunku uzyskuje dyplom tancerza współczesnego. Kolejnym – utworzenie w 2007 r., z inicjatywy Jacka Łumińskiego, na PWST w Krakowie wydziału teatru tańca ze specjalizacją aktor-tancerz, w 2008 r. przeniesioną do Bytomia.

3. Diagnoza stanu obecnego (kwiecień 2009 r.)

3.1. Instytucjonalne teatry tańca

Dynamiczny rozwój tańca współczesnego w Polsce spowodował, że mimo trudności infrastrukturalnych, organizacyjnych i związanych z finansowaniem mamy w Polsce kilkadziesiąt teatrów tańca. Ponad trzydzieści z nich jest już powszechnie rozpoznawalnych przez krytyków i ludzi tańcem zainteresowanych. Kilkanaście można uznać za zawodowe. Spośród tak dużej liczby tylko trzy teatry mają status instytucjonalny.

Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, który powstał w 1973 r., do dzisiaj nie ma stałej siedziby, korzysta z budynku szkoły baletowej na poznańskiej Starówce, a także sal Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa – tutaj odbywają się konferencje i warsztaty. Spektakle prezentowane są najczęściej na deskach teatrów dramatycznych, a latem również na dziedzińcu szkoły baletowej.

PTT po Conradzie Drzewieckim odziedziczył nie tylko sławę, ale również całą, gotową już, dobrze zorganizowaną i sprawnie działającą, instytucję. Co więcej, odziedziczył również

duże i stałe środki z Ministerstwa Kultury na premiery i produkcje. Ma zapewnioną promocję w publicznych mediach. Teatr ten jest obecnie instytucją utrzymywaną przez wojewodę, a każda jego premiera finansowana jest ze środków MKiDN. Taka, wyraźnie uprzywilejowana, pozycja jednej instytucji, budzi zrozumiałą niechęć środowiska.

Sposób istnienia PTT to przypadek wyjątkowy w skali całego kraju. Tym bardziej niezwykle, że zespół nie ma statusu teatru narodowego, a jego artystyczne produkcje z roku na rok wydają się coraz słabsze. W podniesieniu ich rangi nie pomogło nawet otwarcie przy PTT studia pod nazwą Atelier (1999), które młodym tancerzom dało możliwość popróbowania własnych sił. Niestety, nie jest łatwo wyzwolić się spod, ponad dwudziestoletniej, dominacji jednej estetyki. W produkcjach Atelier daje się zauważyć tendencja epigońska.

Kierowany od 18 lat przez Jacka Łumińskiego **Śląski Teatr Tańca** to drugi instytucjonalny teatr tańca w kraju. Od samego początku utrzymywany jest on ze środków miejskich i od samego początku ma siedzibę, którą od dziesięciu lat dzieli z Centrum Kultury w Bytomiu. Teatr ten też był od początku wspierany przez MKiDN, będąc, obok PTT, stałym beneficjentem państwowych dotacji i grantów.

Ośrodek w Bytomiu, tak jak ten w Poznaniu, od lat zaczyna słabnąć – pod względem artystycznym przestał być twórczy, pod względem sposobu działania stał się hermetyczny. Przytoczymy w tym miejscu dłuższy cytat: „Grupa Śląskiego Teatru Tańca, tworząca niegdyś ciekawe i nowatorskie spektakle, utknęła w miejscu. Poszukiwania nie zaskakują. Znakomita technika (zwana, nieco uzurpatorsko, „polską” techniką tańca) budzi podziw, lecz nuży, gdy zaczyna funkcjonować niczym sztuka dla sztuki. Spektakle niebezpiecznie ciężą w stronę fabuły i opowieści, co nie byłoby może wadą w przypadku dzieł intrygujących, budzących zaciekawienie. Niestety – są przewidywalne, zarówno w warstwie intelektualnej, jak i ruchowej. Nie lepiej jest ze organizowaną od 1994 r. Międzynarodową Konferencją Tańca Współczesnego i Festiwalem Sztuki Tanecznej. Niegdyś jedyne miejsce tak licznej prezentacji najznakomitszych twórców z obszaru teatru tańca, zdaje się nieubłagane tracić tę pozycję. Same warsztaty też nie są już takim magnesem, jak przed laty, lecz wciąż mają swoich zagorzałych zwolenników. Wydaje się więc, że Konferencja nie rozwija się wraz z jej

uczestnikami, lecz podobnie, jak sam ŚTT, zatrzymuje się w jednym, stabilnym (jak długo?) miejscu”³⁶.

Wygląda więc na to, że niespożyta energia i niewątpliwy entuzjazm w promowaniu tańca przesunęła się z działalności artystycznej śląskiego teatru na organizacyjną (organizowanie Wydziału Teatru Tańca Krakowskiej PWST w Bytomiu, w planach zaś jest zorganizowanie Centrum Tańca w Bytomiu, co wymagać będzie energii dodatkowej. Mnogość projektów wpływa zatem zdecydowanie negatywnie na ich jakość. Trzeba jednak przyznać, że oprócz Łumińskiego, nie ma w Bytomiu drugiego takiego wizjonera, który zadbałby o już istniejące centrum, a jednocześnie wykonywał żmudną pracę utrzymania jak najwyższego poziomu artystycznego i edukacyjnego.

Naturalną tendencją jest, że w teatrach instytucjonalnych następuje przerost pionu administracyjno-technicznego nad artystycznym. Warto przy tym pamiętać, że prawdziwie wartościowe artystycznie produkcje powstają dziś w teatrach nieinstytucjonalnych lub są dziełem niezależnych artystów i producentów, małych i dużych (ludzi i fundacji). To im trzeba pomagać i ich wspierać, w sposób nie tyle stały, ile długofalowy.

Przyszłe Centrum Tańca powinno być miejscem dostępnym każdemu, a z jego zbiorów powinno dać się łatwo korzystać. Byłoby dobrze, gdyby pracowali tam ludzie otwarci na nowe prądy, grupa ekspertów w różnym wieku, z całego kraju, promujących różne estetyki (mogą to być artyści, dziennikarze, pracownicy akademicy); w przeciwnym razie słowo „centrum” nie będzie kojarzyło się z promieniowaniem, lecz z centralizacją. Będzie to również głęboko krzywdzące dla całego środowiska, w którym działają głównie twórcy niezależni, nieprzywykli do takiego sposobu „współpracy”.

Kielecki Teatr Tańca to najskromniejszy z trzech instytucjonalnych teatrów tańca w Polsce. Charakteryzuje się odmienną estetyką, buduje swoje spektakle z wykorzystaniem stylu *modern jazz underground*, dlatego jawi się bardziej jako zespół estradowy, towarzyszący wielkim widowiskom czy telewizyjnym produkcjom. Ostatnim wydarzeniem artystycznym w dziejach zespołu był udział w filmie muzycznym *Siedem bram Jerozolimy*, który został zrealizowany podczas koncertu z okazji 75 urodzin Krzysztofa Pendereckiego. Zespół organizuje ponadto festiwal i cykle warsztatów.

³⁶ J. Hoczyk, *Teatr Tańca AD 2008. Nadzieje i kontynuacje*, <http://www.kulturaenter.pl/01t4.html>

Ideę założenia tego zawodowego zespołu zainicjowali Elżbieta Szlufik-Pańtak i Grzegorz Pańtak. Teatr zadebiutował spektaklem *Uczucia* w grudniu 1995 r. na deskach Teatru im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Początkowo Kielecki Teatr Tańca był zespołem prywatnym, od 1998 r. działał jako stowarzyszenie, by w marcu 2004 r. uchwałą Rady Miasta Kielce stać się samorządową instytucją kultury finansowaną z budżetu miejskiego.

Wydaje się, jakby KTT żył swoim życiem w kręgu swoich entuzjastów i taka pozycja mu odpowiadała.

Lubelski Teatr Tańca, działa od 2001 r. w Centrum Kultury w Lublinie. Obecnie jako ukształtowana, wspierana przez miasto finansowo i instytucjonalnie jednostka, prowadzi regularną działalność artystyczną. Za pośrednictwem Centrum Kultury w Lublinie teatr jest współproducentem spektakli powstających przy udziale innych teatrów tańca i organizatorem Międzynarodowych Spotkań Teatrów Tańca, które otrzymują wsparcie finansowe od władz miasta i regionu oraz MKiDN. „W ostatnich latach dotacje z Urzędu Miasta Lublina zdecydowanie wzrosły, obecnie mają one charakter stały, co oznacza, że nie musimy składać wciąż od nowa aplikacji. To świadczy o wadze, jaką przywiązuje miasto do naszego festiwalu i działalności LTT w ogóle”³⁷.

3.2. Polska Platforma Tańca – reaktywacja, październik 2008 r.

„Od piętnastu lat pozostajemy w niezrozumiałej izolacji, powtarzając w kółko te same postulaty bez żadnych konkretnych efektów. Po pierwszym tanecznym boomie początku lat dziewięćdziesiątych, mimo corocznych imprez, na których jak dotąd (poza warszawskim, ale organizowanym co dwa lata Body-Mind) sporadycznie można było zobaczyć aktualną światową czołówkę, i mimo działalności kilkudziesięciu tanecznych grup, od wielu lat nie odnotowaliśmy spektakularnego debiutu choreograficznego. Jednorazowo odbyła się także polska platforma taneczna – znany na całym świecie sposób promocji osiągnięć młodej sztuki danego kraju, który dla wielu artystów może być jedyną szansą pokazania się zagranicznym prezenterom, dyrektorom festiwali, krytykom, nierzadko też staje się trampoliną do międzynarodowej kariery, szansą nawiązania kontaktu ze światem.

³⁷ Materiały z Międzynarodowej Konferencji Exchange/Change zorganizowanej podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, 13-14 czerwca 2008.

Na takich platformach zachodni promotorzy odkrywają talenty... Jak więc widać już, na starcie nasze szanse są nierówne, co może być odpowiedzią na pytanie, dlaczego polskich artystów nie spotkamy na żadnym liczącym się festiwalu europejskim. Bo przecież: czy polscy artyści są mniej utalentowani od swych rówieśników w Pradze, Budapeszcie czy Sofii? Bynajmniej³⁸. Tak pisała Joanna Leśniewska jeszcze w 2006 r., by po dwóch latach znaleźć współorganizatora i tym samym rozwiązać problemu.

Pierwszą Polską Platformę Tańca – taniec.pl, zorganizowała Edyta Kozak w czerwcu 2003 r. w Warszawie. W 2006 r. obok Anny Królicy, Adama Kamińskiego, Anny Hryniewieckiej i Joanny Leśniewskiej była ona członkiem jury, które wybrało czternaście z spośród ponad sześćdziesięciu nadesłanych na platformę spektakli tanecznych. Część artystów uczestniczących w tańcu.pl była obecna i na tej platformie. Inni też uczestniczą dziś w tanecznym życiu; jakoś przetrwali, rozwijają się, czasami zmieniają stylistyki i alianse, ale istnieje już twórcza ciągłość. Oczywiście są też nowe zjawiska.

Dzięki współpracy między Anną Hryniewiecką a Joanną Leśniewską, między Centrum Kultury Zamek a Starym Browarem Art Center, między instytucją miejską a instytucją prywatną zaistniała Polska Platforma Tańca w Poznaniu w 2008 r. Także Instytut Adama Mickiewicza wsparł organizatorów, opłacając pobyt dziesięciorga gości. Jego przedstawicielka zaś uczestniczyła w Platformie. IAM zdecydował się też partycypować w wydaniu pokłosa Platformy na DVD. Z Ministerstwa Kultury nie było wprowadzić nikogo, ale minister zgodził się objąć honorowym patronatem całą imprezę, a taki patronat i wsparcie ministerstwa, jak się można domyślić, są ogromnie ważne, podnoszą rangę imprezy z lokalnego wydarzenia do „narodowej sprawy”. To bardzo dobry znak na przyszłość³⁹.

Po zeszłorocznej edycji Polska Platforma Tańca została wpisana do międzynarodowego kalendarza wydarzeń tanecznych.

3.3. Szkolnictwo

³⁸ J. Leśniewska, *Czekając na Małysza*, „Didaskalia” 2006 (75).

³⁹ J. Majewska, *Reaktywacja albo powtórne przebudzenie. Polska Platforma Tańca w Poznaniu*, „Didaskalia” 2008 (88).

Edukacja w każdej dziedzinie artystycznej powinna obejmować: wykonawców (których uczy rzemiosła), teoretyków i historyków, krytyków, instruktorów, organizatorów i publiczność, która musi być edukowana permanentnie i od wczesnej młodości.

Dlaczego kształcenie ma takie znaczenie? Dobrze przygotowani uczestnicy życia artystycznego tworzą szeroki i różnorodny rynek odbiorców i twórców. Do tej grupy zaliczają się zwykle jednostki twórcze, samodzielne intelektualnie i duchowo, niekoniecznie w dziedzinie sztuki. Wartości ujawniane w procesie krytycznie aktywnego odbioru dzieła sztuki performatywnej dotyczą, co wynika z samej istoty formy, relacji międzyludzkich – tym samym, wpływają na wybory życiowe.

3.3.1. Kształcenie teoretyczne na poziomie średnim

Na początku XXI wieku wprowadzono w Polsce „wiedzę o tańcu” jako przedmiot maturalny. Cóż z tego jednak, skoro za tym nie poszło (a powinno poprzedzić!) wprowadzenie „wiedzy o tańcu” jako przedmiotu wykładanego w średnich szkołach ogólnokształcących. Maturzyści, aby uzyskać wiedzę, zwracali się więc do jedyne go znanego im źródła informacji – sieci internetowej, w niej szukając materiałów, które powinny być przedmiotem wykładów nauczycieli w szkole. Coś, co miało rozszerzyć wiedzę o tańcu i artystyczną wrażliwość młodych ludzi, niejednokrotnie stało się źródłem frustracji dla młodzieży pozbawionej książek w bibliotece (nie są nawet wydawane!), a przede wszystkim najważniejszych w tej dziedzinie materiałów filmowych. W praktyce wiedza o tańcu wykładana jest wyłącznie w szkołach zawodowych, czyli baletowych. Uniwersytety z rzadka tylko wprowadzają „taniec” jako przykład nieteatralnej formy dramatycznej na kierunkach: teatrologia, kulturoznawstwo, wiedza o teatrze.

3.3.2. Kształcenie akademickie

W Polsce istnieje dziewięć miejsc gdzie można uzyskać dyplom tancerza lub choreografa, ewentualnie teoretyka tańca:

– Instytut Choreologii: studium analizy i notacji ruchu, w Poznaniu pod kierunkiem prof. dr. hab. Roderyka Langego.

– Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, przedmiot: choreografia i techniki tańca (od 2007 r.). Tutaj właśnie drugi rok wykłada (bez etatu) Witold Jurewicz.

– Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury (PPSKAK) w Kaliszu, powstałe z inicjatywy Witolda Jurewicza. Nauka w Studium trwa dwa lata. Zajęcia teoretyczne i praktyczne odbywają się w cyklu czterosemestralnym. Każdy semestr kończy się sesją egzaminacyjną. Pomyślne zaliczenie czterech semestrów uprawnia do przystąpienia do egzaminu dyplomowego, który jest podstawą otrzymania dyplomu ukończenia studiów i uzyskania zawodu „animator kultury o specjalizacji teatralnej lub tanecznej”. Istnieje specjalizacja z tańca współczesnego.

– Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy. Specjalizacja: taniec, z siedzibą w Krośnie. Słuchacze podejmujący naukę na tym kierunku mają możliwość poznania różnych technik tanecznych: taniec towarzyski, taniec ludowy, taniec jazzowy, taniec nowoczesny. W czasie trwania nauki uczniowie uczestniczą w warsztatach, szkoleniach i poszerzają swój warsztat taneczny. Corocznie biorą udział w prezentacjach czołowych polskich zespołów tańca; samodzielnie też organizują duże, prestiżowe imprezy, jak: Koncert Tańca Współczesnego, Ogólnopolski Turniej Tańca Towarzyskiego czy „Kaczuchę” (Przeгляд Dziecięcych Zespołów Tanecznych).

– Międzywydziałowe Studium Kulturalno-Oświatowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Prowadzi podyplomowe studia choreograficzne z zakresu tańca współczesnego. W ramach studiów absolwenci uzyskują uprawnienia MKiDN.

– Pomaturalne Studium Zawodowe Animatorów Kultury, ze specjalizacją „taniec”, z siedzibą w Szczecinie.

– Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica, prowadzi studia licencjackie na kierunku „taniec”, to placówka niepubliczna, z siedzibą w Kielcach. Po ukończeniu studiów absolwenci są przygotowani do pracy artystycznej i twórczej w dziedzinie tańca w różnych placówkach teatralnych, estradowych, baletu, teatrach muzycznych; pracy dydaktycznej, redakcyjnej i publicystycznej w dziedzinie wiedzy o tańcu; podjęcia własnej działalności gospodarczej (np. szkoły tańca itp.). Absolwenci uzyskują także kwalifikacje pedagogiczne do nauczania tańca w placówkach oświatowych na różnych szczeblach edukacji i wychowania.

Powyższe szkoły i uczelnie są skupione na kształceniu instruktorów i animatorów kultury, nie kształcą zawodowych tancerzy współczesnych. Kształceniem praktycznym (prowadzącym do uzyskania certyfikatu) teoretyków zajmują się dwie placówki:

– Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie ma Podyplomowe Studia Teorii Tańca (od 2001 r.). Są to jedyne (informacja uczelni) w Polsce studia kształcące przyszłych historyków, teoretyków i krytyków tańca. Studenci to absolwenci różnych uczelni i kierunków studiów. Od 2001 r. mury tej uczelni opuściło około 40 absolwentów.

– PWST im. Ludwika Solskiego, prowadzi nowy kierunek „aktor teatru tańca”, w Krakowie (od 2007 r.), z wydziałem zamiejscowym w Bytomiu (od 2008 r.). Rezultaty jej działań nie są jeszcze znane.

Ta ostatnia szkoła wydaje się najważniejszym organizacyjnym sukcesem ostatnich lat w dziedzinie edukacji w polskim tańcu współczesnym. Dzięki wieloletnim staraniom Jacka Łumińskiego i Śląskiego Teatru Tańca powstała tam pierwsza w kraju specjalizacja na wyższych studiach kształcąca aktorów teatru tańca. Jej program obok przedmiotów teoretycznych obejmuje między innymi: współczesne formy i techniki ruchowe, aktorstwo, głos, kompozycję tańca, muzykę, teatr, *performance art* (językiem wykładowym na niektórych zajęciach jest język angielski). Z założenia uczelnia ma kształcić krytyków, wykonawców i twórców teatru tańca. „Lista europejskich partnerów, którzy od 2005 pracują nad programem dydaktycznym i merytorycznym wydziału, to między innymi CODARTS Rotterdamse Dansacademie z Holandii, Folkwang Hochschule z Essen (Niemcy), Dartington College of Arts (Wielka Brytania) i Bruckner University w Linzu (Austria)”⁴⁰. Warto dodać, że od kilkunastu lat tworzona jest także wydziałowa biblioteka przy współpracy z Leslie Getz ze Stanów Zjednoczonych, właścicielki największej prywatnej biblioteki tanecznej w Ameryce, która utworzyła stowarzyszenie Przyjaciół Biblioteki Śląskiego Teatru Tańca, skupiające grono krytyków, historyków, prezenterów i koneserów tańca. Biblioteka, tworzona od kilkunastu lat, do tej pory nie doczekała się skatalogowania, a z jej zbiorów można korzystać jedynie na miejscu (2-3 godziny przed południem).

3.3.3. Kształcenie warsztatowe

⁴⁰ J. Jałowiec, *Taneczna filia PWST*, „Gazeta Wyborcza” – Katowice, 25 września 2006.

Istnieją dwie, odrębne, choć nie alternatywne, metody kształcenia tancerza: w ośrodku akademickim lub na warsztatach mistrzowskich. I istnieje porównywalna liczba zwolenników jednego i drugiego sposobu kształcenia. Tę pierwszą, akademicką, drogę kształcenia oferuje już PWST w Krakowie z siedzibą w Bytomiu, tę drugą, warsztatową, od roku 2009 oferuje poznański Stary Browar.

Alternatywna Akademia Tańca w Starym Browarze jest wielopłaszczyznowym projektem edukacyjno-artystycznym, skierowanym do utalentowanej młodzieży i początkujących artystów współczesnego tańca. Priorytetem projektu jest umożliwienie kształcenia tanecznego pod okiem najwybitniejszych choreografów i pedagogów, stworzenie formy regularnego, konsekwentnego szkolenia na różnych poziomach zaawansowania i wykreowanie takiego modelu edukacji, który najpełniej odzwierciedliłby istotę (a zatem i potrzeby) współczesnego tańca – jednej z najbardziej demokratycznych i egalitarnych spośród współczesnych sztuk scenicznych, promującej nie tylko techniczne umiejętności, ale także silną osobowość oraz kreatywność adeptów.

Alternatywna Akademia Tańca obejmuje sześć spotkań, organizowanych od kwietnia 2009 r. do marca 2010 r., złożą się na nie:

- weekendowe zajęcia (*master class*) dla nieprofesjonalnych tancerzy o różnym stopniu zaawansowania,
- pięciodniowy *coaching project* dla zawodowych tancerzy,
- otwarte pokazy pracy, wieńczące każdy *coaching* oraz spotkania z artystami.

Akademię otworzył w 2009 r. projekt z Arkadim Zaidem (Izrael).

Jednym z najważniejszych celów całego projektu jest stworzenie programu wspierającego, dzięki któremu grono dziesięciu najzdolniejszych, już czynnych, tancerzy i początkujących choreografów będzie mogło regularnie brać udział w całym projekcie i doskonalić zdobytą wiedzę w ramach pięciodniowych choreograficznych projektów badawczych kreowanych przez najwybitniejszych artystów tańca z Europy. W ramach stypendium fundacja pokrywa koszty dojazdu i zakwaterowania oraz umożliwia stypendyście wzięcie udziału w zajęciach za darmo.

3.4. Konferencje w roku 2008

W ostatnim roku w Polsce odbyły się aż trzy konferencje naukowe na temat współczesnego tańca, jego rozwoju i perspektyw. Konferencja w Gdańsku nie miała tematu przewodniego, prezentowane referaty stanowiły raczej bazę dla dalszych rozważań. Konferencja w Poznaniu była monograficznym spotkaniem jubileuszowym, a po konferencji warszawskiej, najbardziej ukierunkowanej tematycznie, ukaże się publikacja – swego rodzaju podręcznik organizacji życia tanecznego w Europie.

„Język teatru tańca” – na Uniwersytecie Gdańskim i na scenie. „Naszym celem jest – mówiła Alicja Mańkowska, pomysłodawca i koordynator imprezy – wprowadzenie na uniwersytet tematu teatru tańca. Dyskusja na temat tańca współczesnego w Trójmieście pokazała, że zainteresowanie tą problematyką jest duże, ale brakuje refleksji naukowej. Równie ważną rzeczą jak wykłady były spektakle trójmiejskich twórców. <<Język teatru tańca>> to pierwsza impreza promująca teatr tańca w Trójmieście, w której przygotowanie zaangażowało się wspólnie wiele instytucji: Urząd Marszałkowski Województwa Pomorskiego, Uniwersytet Gdański, Akademickie Centrum Kultury, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Sopotcka Scena Off de BICZ, Klub Żak i stowarzyszenie K3 – Kulturalne Trójmiasto⁴¹.

Konferencja **„Ruch i myśl – 35 lat Polskiego Teatru Tańca” w Poznaniu** odbyła się 22 czerwca 2008 r. Materiały z sesji zostały opublikowane w publikacji pokonferencyjnej wydanej przez Polski Teatr Tańca – Balet Poznański, pod redakcją Jagody Ignaczak.

Międzynarodowa konferencja „exchange-change” w Warszawie miała na celu poszukiwanie miejsca dla tańca w Polsce przez analizę struktury instytucji i zasad finansowanie tańca w Europie. Zorganizowała ją Fundacja Ciało/Umysł, której misją jest tworzenie profesjonalnych warunków do manifestowania, rozwoju i promocji współczesnego tańca. Konferencja „exchange-change” stawiała sobie za cel zarysowanie instytucjonalnego kontekstu sytuacji tańca, a ponadto diagnozę wpływów międzykulturowych na politykę

⁴¹ <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/55384.html>

związaną z promocją i organizacją tańca⁴². Materiały z sesji mają być opublikowane przy wsparciu Narodowego Centrum Kultury.

3.5. Informacja

Mamy wspaniałe publikacje dotyczące historii tańca, głównie baletowego, i grupę stałych autorów, przede wszystkim historyków, zajmujących się systematycznym opisywaniem wydarzeń z życia baletu. Są to między innymi Janina Pudełek, Irena Turska, Tacjana Wysocka, Jan Stanisław Witkiewicz. Jednak publikacje te nie spełniają w pełni swego zadania. Z powodu braku naukowej, teoretycznej i prawdziwie krytycznej refleksji nie wykształciło się nawet jednolite słownictwo, opisujące zjawiska taneczne. Jest to tym trudniejsze, że także na Zachodzie określenia poszczególnych nurtów są mocno związane z odmiennością językową, co nawet w prostym tłumaczeniu przynosi niekiedy komplikacje, zwłaszcza że i tam toczą się spory pomiędzy różnymi szkołami czy poszczególnymi badaczami. Najlepszym rozwiązaniem byłoby wykreowanie własnego języka, odpowiadającego rozwojowi tej dziedziny sztuki w konkretnych polskich warunkach historyczno-polityczno-społecznych.

3.5.1. Wydawnictwa

Publikacji innych niż z historii baletu brakuje. W konsekwencji mimo rosnącej liczby festiwali, pokazów i zespołów tańca współczesnego nurt ten nadal nie wychodzi poza zamknięty krąg tancerzy, choreografów i ludzi uczących się tańczyć. Pomijanie wydarzeń tanecznych w kalendarzach kulturalnych lub ograniczanie ich liczby do minimum wynika ze zwyczajnej niewiedzy, że coś takiego istnieje i może być ciekawe. I tu otwiera się kolejny problem – z dotarciem do widzów, czytelników, dystrybucją wiedzy o tańcu. Taniec teatralny bowiem w bardzo niewielkim stopniu uczestniczy w szerokim obiegu kulturalnym. W wysokim stopniu winne temu są środowiska teatralne, które bojąc się swojego nieprzygotowania, braku gotowego aparatu naukowego służącego do odbioru, analizy

⁴² <http://www.moderndance.pl>

i klasyfikacji zjawiska „taniec współczesny”, lekceważą teatr tańca, traktują go jako „gorszy”, już nawet nie alternatywny.

Niestety rynek wydawniczy też nie przychodzi z pomocą. Brakuje książek należących do światowego kanonu, specjalistycznych periodyków, kompendiów na temat tańca współczesnego czy teatru tańca. Na półkach księgarskich znajdujemy najczęściej zapisy historii: wspomnienia, biografie, rozmowy z artystami baletu, dzieje baletu, które czasem uwzględniają taniec współczesny, lecz opisują go w sposób niekonsekwentny. Tymczasem balet, jako najstarsza forma zachodniego tańca teatralnego, przez wielu odbiorców jest postrzegany jako sztuka przestarzała, pogrążona w kryzysie, powielająca stereotypy i nie rozumiejąca potrzeb współczesnego widza. Renomowane wydawnictwa nie wykazują zainteresowania publikacją fundamentalnych pozycji z historii czy teorii tańca światowego mimo dynamicznie wzrastającej i aktywnej grupy jego odbiorców.

Na podstawie obserwacji polskiego rynku wydawniczego bardzo trudno byłoby zorientować się, czy w Polsce w ogóle istnieje taniec współczesny, a przecież rozwija się on od co najmniej trzydziestu lat! Poza nielicznymi albumami jubileuszowymi dużych, reprezentacyjnych zespołów, które i tak nie są dostępne w szerokiej, masowej dystrybucji, oraz poza historycznymi kompendiami baletowymi warto wymienić nieliczne wyjątki, na przykład album autorstwa Zofii Tomczyk-Watrak, *Teatr Ekspresji Wojciecha Misiuro*, który wykracza poza zwykły rys historyczny, wprowadzając kontekst kulturowy, umiejscawiający taniec w perspektywie humanistycznej. Przełamują ten negatywny obraz prace Roderyka Langego, który zajmuje się kinetografią oraz choreologią, a także badaniem tańca z perspektywy antropologii. Pozostają one jednak wydarzeniem akademickim.

3.5.2. Archiwa

Mimo że taniec współczesny rozwija się od trzydziestu lat, nie ma żadnych śladów działalności artystów, tancerzy, choreografów, a własną archiwizację prowadzą jedynie większe i zamożniejsze zespoły. Z przyczyn oczywistych oceny zawarte w ich zasobach archiwalnych są zatem mało obiektywne⁴³.

⁴³A. Królicza, *Taniec w sieci i na rynku wydawniczym*, materiały z Międzynarodowej Konferencji Exchange/Change zorganizowanej podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, 13-14 czerwca 2008.

Jedynym archiwum ogólnopolskim są recenzje. Na razie optymizm budzi fakt, że renomowane czasopisma kulturalne, takie jak „Didaskalia”, „Teatr”, „Opcje” czy „Scena”, zaczynają publikować artykuły i informacje z życia tanecznego, pojawiają się w nich stałe rubryki taneczne. Niestety, nadal brak na rynku pisma poświęconego w całości tańcowi współczesnemu. Powoli wyłania się jednak grupa recenzentów i dziennikarzy zajmujących się tą przestrzenią (m.in. Katarzyna Gardzina, Julia Hoczyk, Anna Koczorowska, Anna Królicza, Joanna Leśniewska, Jadwiga Majewska, Witold Mrozek, Aleksandra Rembowska, Katarzyna Orzeszek, Joanna Szymajda, Sandra Wilk).

Informacje o tańcu docierają do czytelników w znacznej mierze dzięki portalom internetowym. Ogromne znaczenie ma portal www.e-teatr.pl, który czasami dokonuje przedruków z portali tanecznych oraz czasopism i dociera do nowych odbiorców. Jest to szczególnie ważne, gdyż taniec pozostaje ściśle zamknięty w grupie specjalistów i fachowców. Istnieją też: www.moderndance.pl, najstarszy w Polsce działający od 2000 r., oraz www.balet.pl prowadzony przez Katarzynę Gardzinę, krytyka baletowego, dziennikarkę „Życi1a Warszawy”. Z inicjatywy Nadbałtyckiego Centrum Kultury, działa w Trójmieście <http://www.dancedesk.pl/>, serwis poświęcony teatrom tańca w województwie pomorskim. Wreszcie najważniejszy portal to: **nowytaniec.pl**, który zrewolucjonizował rynek informacji o tańcu. Założyła go Anna Królicza, absolwentka i doktorantka teatrologii Uniwersytetu Jagiellońskiego (studiowała też historię tańca, antropologię ciała i powiązania między teatrem a tańcem na stypendium w Uniwersytecie Lipskim). Inicjatywę współtworzył od początku Witold Mrozek, student MISH Uniwersytetu Jagiellońskiego. Portal ten, założony w 2006 r. oddolnie, przez młodych entuzjastów, od 2009 r. jest finansowany z dotacji celowej MKiDN. Publikuje między innymi recenzje z przedstawień, prace magisterskie, naukowe i popularne artykuły o tańcu, które mogą przyczynić się do zniwelowania niszy na rynku wydawniczym. Warto też wspomnieć, że założona przez Annę Królicę i Witolda Mrozka, Fundacja PERFORMA ogłosiła ostatnio konkurs na pracę magisterską dotyczącą tematyki tańca współczesnego. Prace te, po ocenie specjalistów, mogą stać się zaczątkiem pierwszej polskiej biblioteki tańca.

3.6. Polska mapa teatru tańca – zamiast podsumowania

Rozkład „tanecznych sił” w Polsce nie pokrywa się z mapą największych aglomeracji. Taniec współczesny z początku rozwijał się bardzo powoli, dlatego łatwiej było mu oprzeć się na tym, co już wypracowano. Ewa Wycichowska przejęła przecież zespół PTT Conrada Drzewieckiego, z kolei twórcom Starego Browaru łatwiej może pozyskać publiczność dzięki temu, że **Poznań** już od lat siedemdziesiątych jawi się jako najbardziej wyraziste centrum sztuki tańca w Polsce. Założyciel Śląskiego Teatru Tańca Jacek Łumiński za siedzibę swojego zespołu obrał, nieco zapomniane, niezamożne, częściowo opuszczone, postindustrialne miasto na Śląsku, czyli **Bytom**. Dzięki jego intensywnym wysiłkom w ciągu kilku lat przekształciło się ono w silny ośrodek tańca (spektakle, działania edukacyjne i społeczne), rozpoznawalny zarówno w Polsce, jak i na świecie. Dzięki tradycji baletowej, teatralnej i tanecznej bardzo silne punkty odniesienia w tradycji ma **Trójmiasto**. W **Kaliszu** od kilkunastu lat w Centrum Kultury i Sztuki działa Witold Jurewicz wraz ze swoją grupą Alter, organizując interesujące Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych. Alter w ostatnim roku przeniósł się do **Łodzi**, gdzie od tego sezonu regularnie występuje w Teatrze Nowym. Coraz ciekawszym tanecznie miejscem staje się **Lublin**, nie tylko ze względu na działalność artystyczną Lubelskiego Teatru Tańca i Grupy Tańca Współczesnego Politechniki Lubelskiej, ale przede wszystkim dzięki organizowanym od ponad dekady Międzynarodowym Spotkaniom Teatrów Tańca i sezonowym Forom Tańca Współczesnego. W **Warszawie**, jako największym mieście Polski, paradoksalnie znacznie trudniej jest, ze względu na konkurencję, zdobyć stałą publiczność taneczną.

Większość polskiego życia tanecznego skupia się z konieczności w **domach kultury**, ale ciężko byłoby nazwać je prawdziwymi centrami tańca. Niektóre z nich, powoli i mozolnie, starają się zdobyć tę rangę. Z reguły poszczególne ośrodki okopane są na swoich pozycjach, a jeśli współpracują z innymi, to ostrożnie i pojedynczo.

Obecnie mamy do czynienia z bardzo interesującym procesem, w hierarchii ośrodków tańca współczesnego następują znaczące przesunięcia. Pojawiły się liczne mniejsze lub mniej aktywne ośrodki jak **Konin, Olsztyn, Elbląg, Rzeszów, Sanok, Gryfino, Białystok, Toruń, Kraków, Wrocław**. Taniec obecny jest na festiwalach teatralnych, takich jak Olsztyńskie Spotkania Teatralne, Reminiscencje Teatralne w Krakowie, „Kalejdoskop” w Białymstoku, „Mandala” i „Brave” we Wrocławiu, „re:wizje” w Warszawie. Podkreślić jednak należy, iż to właśnie dawniejsze centra, tracące na znaczeniu (między innymi Bytom oraz Kalisz),

umożliwiły powstanie i dynamiczną ewolucję kolejnych miejsc, stanowiąc dla nich swoisty punkt odniesienia, negowany lub twórczo rozwijany, zawsze jednak przyczyniający się do zwrócenia uwagi potencjalnych widzów na rodzące się w Polsce, zjawisko tańca współczesnego. Pełniły też rolę inkubatora, w którym dojrzewały osobowości artystyczne decydujące o jego dzisiejszym obliczu⁴⁴.

Mimo, że istnieje dziś w Polsce kilka interesujących i obiecujących zespołów, wciąż **brakuje nam systemu edukacyjnego** z zakresu sztuki tańca współczesnego oraz innych pokrewnych i uzupełniających dyscyplin. O tym, aby polska sztuka taneczna, mimo kilku wspaniałych zagranicznych indywidualnych karier tancerzy i kilku dobrze rozwijających się w kraju zespołów, mogła osiągnąć pozycję z czasów samych jej początków, zdecyduje **planowa i systematyczna promocja**. Nic jednak z tego nie będzie, jeśli twórcom nie **zapewnimy warunków pracy** – materialnych i duchowych.

⁴⁴ J. Hoczyk, *Teatr Tańca AD 2008. Nadzieje i kontynuacje*, <http://www.kulturaenter.pl/01t4.html>

4. Polska na tle innych krajów Europy Środkowej i Wschodniej

Ponieważ ze względów historycznych porównanie sytuacji Polski z krajami Europy Zachodniej, gdzie infrastruktura taneczna zaczęła rozwijać się kilkadziesiąt lat wcześniej, jest nieuzasadnione, warto zatrzymać się na porównaniu z innymi krajami postkomunistycznymi. W Polsce ukształtowało się kilka niezależnych ważnych ośrodków tańca, trudno jest więc wyobrazić sobie nagłą centralizację. Z różnych powodów jest to niemożliwe. Problemem pozostaje jednak stworzenie infrastruktury dla młodych twórców, którzy nie chcą działać w ramach istniejących zespołów jako tancerze, lecz pragną tworzyć własne prace i niestety napotykają pustkę instytucjonalną. Dlatego też tak wielu młodych polskich choreografów tworzy i mieszka za granicą, inni przenoszą się tam, gdzie realizują kolejny projekt: Maria Stokłosa, Kaya Kołodziejczyk). Twórcy działający w Polsce zdobywają środki z grantów ministerialnych (ale w Ministerstwie Kultury nie istnieje wydział tańca, wnioski składane są razem z tymi z działu muzyki), lokalnych ośrodków sztuki itd. Te granty pozwalają zwykle na produkcję jednego lub dwóch spektakli, czasem także na organizację lokalnego przeglądu lub cyklu warsztatów. Coroczne startowanie w konkursach o granty (stanowiące większość budżetów zespołów) nie daje szans na długofalowe planowanie działalności. Prezentacja spektakli tanecznych w kraju opiera się głównie na serii festiwalu i przeglądów, których eksplozja wynika z braku możliwości finansowania systematycznych „niefestiwalowych” prezentacji. Należy zwrócić uwagę na fakt, że brak własnych obiektów przygotowanych do prezentacji tańca zmusza do kosztownego wynajmu sal teatrów dramatycznych oraz specjalistycznego sprzętu (zwłaszcza oświetlenia), którego w tych teatrach brak. Problemem zasadniczym pozostaje brak stałej przestrzeni do prób i sal teatralnych, brak dostępu do warsztatów kostiumowych i scenograficznych, co nie pozostaje bez wpływu na produkt finalny, jakim jest spektakl tańca. Utożsamianie „pustej przestrzeni” z produkcją współczesną jest więc nie tylko konsekwencją wyborów estetycznych. Całkowitemu brakowi infrastruktury towarzyszy brak szkół i pedagogiki w dziedzinie tańca współczesnego, raczkujące badania naukowe i znikoma liczba profesjonalnych krytyków. Słabo zorganizowane i stosunkowo młode środowisko taneczne

przegrywa w zdobywaniu funduszy publicznych oraz „przejmowaniu” budynków z liczniejszymi i o wiele bardziej doświadczonymi środowiskami: teatralnym i muzycznym.

Taką diagnozę przedstawił Janusz Marek – pracujący w Centrum Sztuki Współczesnej kurator festiwalu Rozdroże. Według niego, w Europie można wyróżnić dwa modele instytucji tanecznych: „Pierwszy z nich to instytucje prowadzone przez znanego choreografa, którego zespół na kilka lat «obejmuje we władanie» obiekt wyposażony w sale, sprzęt i biura. Na podstawie umowy z władzami zespół ten otrzymuje budżet na produkcję i prezentację własnych spektakli oraz na rozpowszechnianie spektakli gościnnych, a także na działalność edukacyjną. Tak działają na przykład narodowe centra choreograficzne we Francji. Drugi model można określić jako «impresaryjny». W wyniku konkursu na kilka lat centrum tańca bez przypisanego doń zespołu «przejmuje» ekipa doświadczonego prezentera tańca lub menedżera. Tak jest na przykład w Teatrze „Ponec” w Pradze (znajdującym się w zaadaptowanym budynku dawnego kina). W ciągu kilku lat ekipa kierująca danym centrum produkuje i prezentuje spektakle własne i gościnne, rzadziej prowadzi działalność edukacyjną. Zaletą pierwszego modelu jest stworzenie dobrych warunków pracy dla konkretnego zespołu i wyrazistość programowa. Natomiast niebezpieczeństwem – możliwość dokonywania partykularnych wyborów programowych (w dobieraniu własnych spektakli do prezentacji) oraz traktowanie programu edukacyjnego po macoszemu i w sposób wybiórczy. Zaletą drugiego modelu jest brak uwikłania w autopromocję danego zespołu. Niebezpieczeństwem zaś – powielanie sprawdzonych gdzie indziej programów niekoniecznie «kompatybilnych» z potrzebami lokalnego środowiska. Prezenter obejmujący obiekt na kilka lat może też ulegać presji sukcesu tzn. może preferować prezentacje spektakli «gwiazd» kosztem długofalowej pracy edukacyjnej. Brak długofalowej strategii wspierania rozwoju lokalnego środowiska tanecznego oraz wieloletniej pracy edukacyjno-promocyjnej (rozwoju widowni, pracy z przedstawicielami władz i dziennikarzami) bywa słabością obserwowaną w obu wymienionych modelach instytucji tanecznych. Czasami działalność dotycząca tańca stanowi część programu interdyscyplinarnych centrów kultury lub sztuki. Wtedy taniec zyskuje nowy, ciekawy kontekst, jednak często program taneczny jest okrojony, traktowany drugoplanowo i rozmywa się w działalności takiego centrum”⁴⁵.

⁴⁵ J. Marek, *Centrum, czy w Polsce taniec może się rozwijać*, „Teatr” 2008, nr 9.

Taki podział nie bierze pod uwagę jednego – otóż część z tych instytucji to organizacje pozarządowe, a część działa w ramach struktur instytucji państwowych i są to zupełnie odmienne systemy funkcjonowania. Jeżeli we Francji wszystkie centra są instytucjami państwowymi (choć mogą mieć finansowanie ze źródeł prywatnych), podobnie jak CNDB w Rumunii, to w Europie Wschodniej większość nowo powstających ośrodków, centrów itd. działa jako instytucje pozarządowe lub prywatne.

W Polsce mamy obecnie ponad trzydzieści zespołów tańca współczesnego, z czego około dziesięciu można uznać za profesjonalne. Zwykle działają one w domach lub centrach kultury – czyli instytucjach państwowych, a etatowo zatrudnieni (jako instruktorzy) są tylko ich szefowie. Wyjątkiem z ostatnich lat jest przykład Lubelskiego Teatru Tańca, którego tancerze i choreografowie zostali zatrudnieni jako etatowi pracownicy instytucji miejskiej. Ponadto działa co najmniej kilkunastu tancerzy/choreografów, tzw. *freelancerów*, z których wielu rezyduje za granicą.

Instytucją, która stanowi załączek ewentualnego „centrum”, jest program Stary Browar – Nowy Taniec, prowadzony w Poznaniu, w części budynku będącego centrum handlowym, jego kuratorem jest Joanna Leśniewska. Przestrzeń Starego Browaru ze względu na techniczne ograniczenia nie pozwala jednak na duże produkcje. Ewenementem na skalę ogólnopolską jest to, że projekt ten niemalże w całości (poza koprodukcjami) finansowany jest przez prywatną fundację. Wiąże się z tym również swoiste zagrożenia, ponieważ „właściciel fundacji może zmienić zainteresowania, a stosunek kolejnych ekip lokalnej władzy do właściciela fundacji może przekładać się na szanse uzyskiwania publicznych dofinansowań dla programu. O ile można wyobrazić sobie funkcjonowanie szkoły tańca towarzyskiego bez wsparcia z funduszy publicznych, o tyle działalności centrum zajmującego się tańcem współczesnym oparta wyłącznie na wpływach z warsztatów i wpłatach mecenasów nie da się sfinansować. Biorąc pod uwagę realia finansowe oraz długotrwałość procesów inwestycyjnych, nie należy spodziewać się powstania w Polsce nowoczesnych centrów tańca w nowych budynkach. W tej sytuacji wydaje się, że są dwie drogi tworzenia obiektów dla środowiska tanecznego: <<przejmowanie>> i remont podupadłych domów kultury, klubów i kin lub adaptacja obiektów postindustrialnych”⁴⁶. Byłby to proces

⁴⁶ Tamże.

analogiczny do tego, jaki miał miejsce w innych krajach Europy Wschodniej. Jest to jednak trudne, ponieważ środowisko polskie dalekie jest – jak się wydaje – od chęci zjednoczenia sił. A przecież działanie na przykład w Estonii organizacji tańca współczesnego nie oznacza, że wszyscy jej członkowie są zgodni co do przesłanek estetycznych i ideologicznych. Wręcz przeciwnie, różnorodność ich stanowisk prowadzi niekiedy do konfliktów, ale są to konflikty twórcze, zmuszające do szukania nowych rozwiązań. Tymczasem w Polsce głównymi hamulcami rozwoju tańca są – według Janusza Marka – „zarówno słabość i nieorganizowanie środowiska tanecznego, jak i marginalne traktowanie tańca jako sztuki przez władze lokalne i państwowe”⁴⁷. Związane jest to z brakiem jakiegokolwiek publicznej infrastruktury instytucjonalnej poświęconej wyłącznie tańcowi współczesnemu. Zdaniem Marka, ale także wielu kuratorów i obserwatorów tańca w Polsce, stworzenie sieci uzupełniających się i współpracujących ze sobą centrów tańca współczesnego pozwoliłoby na zapewnienie efektywnego rozwoju tańca. W tej chwili odpowiedzialność jest rozproszona między różnorakie instytucje, jak instytucjonalne PTT, STT, Lubelski Teatr Tańca (organizujące międzynarodowe festiwale i warsztaty obok działalności artystycznej) oraz Stary Browar Nowy Taniec w Poznaniu, Fundację Ciało/Umysł, Fundację Centrum Tańca Współczesnego, czy prywatne centra kultury, jak Centralny Basen Artystyczny w Warszawie, Klub Żak w Gdańsku. Istniejące w Polsce festiwale odzwierciedlają podział estetyczny twórców i odbiorców tej sztuki, ale nadal są jedyną okazją do zobaczenia twórców światowego formatu, twórców historii tańca (poza wyjątkowymi występami w ramach programów warszawskich teatrów, które gościły ostatnio między innymi Angelina Preljocaja). Z najważniejszych festiwali należałoby wymienić Międzynarodową Konferencję Tańca Współczesnego (Bytom, od 1994 r.), Festiwal Ciało/Umysł (Warszawa, od 1995 r.), Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca (Lublin, od 1997 r.), Międzynarodowe Spotkania Sztuki Akcji Rozdroże (Warszawa, od 1993 r.) oraz Międzynarodowe Prezentacje Współczesnych Form Tanecznych w Kaliszu (1992 r.) i Gdańską Korporację Tańca (od 1999 r.).

Główną bolączką związaną z brakiem infrastruktury w Polsce są zatem bardzo małe możliwości tworzenia dla niezależnych choreografów, co jest związane z brakiem zarówno

⁴⁷ Tamże.

klarownego systemu stypendialnego, jak i fizycznej przestrzeni, brakiem formalnego statusu niezależnego tancerza oraz całkowitym brakiem opieki społecznej nad tą grupą. Uderza także nieistnienie instytucji, która dbałby o zachowanie dziedzictwa tańca, edukację, ochronę praw autorskich itd.

5. Wnioski i rekomendacje

5.1. Wnioski ogólne

(1) Wysoki poziom i duży potencjał artystyczny polskiego środowiska tanecznego ograniczany jest przez słabość zaplecza instytucjonalno-edukacyjnego.

Zaangażowanie oraz inicjatywy podejmowane przez polskie środowisko taneczne w latach dziewięćdziesiątych zaowocowały długofalowo przede wszystkim powstałą wówczas siecią festiwali, warsztatów i kilkoma zespołami-liderami. Nie rozwinęły się natomiast żadne instytucje, które odzwierciedlałyby zainteresowanie ze strony państwa i ministerstwa kultury w postaci regularnego wsparcia dla tej dziedziny sztuki. Potencjał polskiego środowiska tanecznego jest tymczasem bardzo obiecujący, mamy zarówno pokolenie doświadczonych choreografów, jak i świetnie wykształconych młodych twórców. Oprócz struktur powstałych w latach dziewięćdziesiątych, najczęściej w domach kultury, nie istnieje żadna (poza prywatną inicjatywą Starego Browaru) instytucja czy też po prostu miejsce, które umożliwiłoby koprodukcje, produkcje, warsztaty, prezentację spektakli, udoskonalanie umiejętności zawodowych. Pośrednio z powodu braku tej infrastruktury nie ma kadry edukacyjnej, na której uformowanie się potrzeba czasu i zaplecza teoretyczno-historycznego, które również jest w stanie zarodkowym. Konieczne jest rozwijanie środowiska zawodowego (menedżerowie, krytycy, teoretycy, kuratorzy), które jest niezbędnym, gwarantującym wysoki poziom artystyczny elementem autoewaluacji.

(2) Sieć ośrodków i festiwali powstałych na początku lat dziewięćdziesiątych jest źródłem dynamicznego rozwoju kultury tanecznej w małych ośrodkach, wzrostu ich znaczenia regionalnego (Bytom, Lublin, Poznań, Gdańsk) i ponadregionalnego.

U źródła rozwoju kultury tanecznej w miejscach, które dotychczas miały małe znaczenie w globalnym obrazie kultury polskiej, jak Lublin, Bytom czy Gdańsk, leży zaangażowanie

aktywnych działaczy dziedziny tańca współczesnego. Bardzo ważne jest, że to właśnie na tych terenach, bez żadnego zewnętrznego planu państwowego czy ministerialnego, takie ośrodki powstały. Oczywiście, przy późniejszym wsparciu środków publicznych, najczęściej miejskich i w niektórych przypadkach ministerialnych. Takie samoistne powołanie pierwszych struktur odpowiada podobnym procesom w innych krajach europejskich. Ważne jest jednak, że tam władze, doceniając pracę środowiska, wcześniej (jak we Francji) lub później, ale w każdym przypadku, wsparły te działania finansowo i/lub przez budowę odpowiedniej infrastruktury.

W Polsce takie odgórne rozpoznanie ze strony Ministerstwa dotychczas nie nastąpiło.

(3) W Polsce polityka kulturalna wobec tańca jest „niewidoczna”: brakuje spójnych programów i subsydiów przeznaczonych na rozwój tańca na zasadach analogicznych jak w innych dziedzinach sztuki.

Ministerstwo wspiera niekiedy projekty związane z tańcem, jednak zawsze są one rozpatrywane w ramach innej dziedziny. Na przykład osoby starające się o stypendia z budżetu MKiDN są kwalifikowane na oficjalnej liście jako stypendyści z dziedziny muzyki. Wśród 78 laureatów tegorocznych stypendiów Młodej Polski tylko dwie osoby uprawiają taniec. Nie ma klarownego podziału na programy dla instytucji takich jak stowarzyszenia i fundacje oraz niezależnych twórców. Osoby, które chciałyby założyć zespół, nie mają innej formalnej możliwości niż fundacja lub stowarzyszenie (nie mogą więc na przykład płacić wynagrodzeń tancerzom). Nie ma subsydiów na projekty edukacyjne w dziedzinie tańca.

(4) Brak możliwości długofalowego finansowania twórczości tanecznej wpływa na emigrację z Polski bardzo dobrze wykształconych artystów.

Wielu najmłodszych twórców wybiera pracę za granicą. Oczywiście, w niektórych przypadkach jest to wybór celowy, często jednak spowodowany niemożnością znalezienia odpowiedniego wsparcia w kraju. Duża grupa polskich choreografów i tancerzy rezyduje na przykład w Wiedniu, inni – czasami po okresie tańczenia w najlepszych zespołach – nie

mogą wrócić na stałe do kraju właśnie przede wszystkim z powodu braku miejsca, w którym mogliby starać się o rezydencję.

Funkcjonowanie na zasadzie krótkoterminowych projektów, stypendiów itd. nie daje żadnego zabezpieczenia podstawowych potrzeb i gwarancji co najmniej kilkuletniego okresu pracy, umożliwiające planowanie i artystyczny rozwój.

(5) W Polsce brakuje zaplecza intelektualnego niezbędnego do rozwoju sztuki tańca – kuratorów, krytyków, menedżerów.

Problemem nie tylko rzutującym na organizację środowiska tanecznego, ale także zagrażającym jakości samej pracy twórczej jest brak zaplecza intelektualnego, czyli odpowiednio wykształconego grona kuratorów, krytyków, menedżerów. Wśród krytyków regularnie pisujących do gazet jest w Polsce tylko kilka osób, które śledzą wydarzenia związane z tańcem, w tym tańcem współczesnym. Początkujący często zarzucają to zajęcie ze względu na jego nieopłacalność. Niektórzy nadal utożsamiają taniec z obrazem „tańczących pięknych i wiotkich kobiet w ramionach równie smukłych i skocznych mężczyzn przed trzydziestką” (fragment opinii krytyka Łukasza Drewniaka w miesięczniku „Teatr”, październik 2008). Świadczy to o zupełnym braku wiedzy o podstawach estetycznych tańca współczesnego w grupie zawodowej, która powinna dążyć do jak najlepszej znajomości zjawisk sceny współczesnej.

Optymizm budzi fakt, że renomowane czasopisma teatralne, takie jak „Didaskalia”, „Teatr”, „Opcje” czy „Scena”, zaczynają publikować artykuły i informacje z życia tanecznego, pojawiają się w nich stałe rubryki z tematem przewodnim „taniec” czy „teatr tańca”. Niestety, nadal brak na rynku pisma poświęconego w całości tańcowi współczesnemu. Powoli wyłania się jednak grupa recenzentów i dziennikarzy zajmujących się tą przestrzenią działalności artystycznej (m.in. Katarzyna Gardzina, Julia Hoczyk, Anna Koczorowska, Anna Królika, Joanna Leśnierowska, Jadwiga Majewska, Witold Mrozek, Aleksandra Rembowska, Katarzyna Orzeszek, Joanna Szymajda, Sandra Wilk, Joanna Warsza)⁴⁸.

⁴⁸ A. Królika, *Taniec w sieci*, tekst pokonferencyjny na potrzeby Międzynarodowej Konferencji Exchange/Change podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Warszawa, 13-14 czerwca 2008.

Dla niezależnych twórców, nie związanych na przykład z domem kultury lub podobną instytucją, dotkliwym problemem jest niewielka liczba osób mogących pełnić funkcje menedżerów projektów i zespołów. Również bardzo niewielkie, chociaż prężne, jest grono profesjonalnych kuratorów tańca, związanych z międzynarodowymi networkami (m.in. Joanna Leśniewska, Edyta Kozak). Dzieje się tak, ponieważ na uniwersytetach – czyli najczęściej u źródła przyszłej kadry kuratorskiej – o tańcu nie uczy się prawie w ogóle.

5.2. Postulaty krótkoterminowe i długoterminowe – Instytut Tańca i jego zadania

Rozwój tańca w Polsce może zapewnić jedynie powstanie specjalistycznej instytucji – Instytutu Tańca. Instytucji, która będzie prowadziła wszechstronną działalność – zarówno w sferze teorii, dokumentacji oraz badań, jak i praktyki. 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. Jeżeli rozwój rozumiemy jako postęp ilościowy i jakościowy, to bez zewnętrznego wsparcia i jednocześnie narzędzia autoregulacji ten rozwój wydaje się niemożliwy.

5.2.1. Dokumentacja, archiwizacja, edukacja

Dotyczy to zarówno nagrywania spektakli, czyli bieżącej dokumentacji, jak i zbierania dokumentacji dotyczącej historii rozwoju tańca współczesnego na świecie i w kraju. Ponadto należy budować zasoby mediateczne i biblioteczne, stworzyć fundusz na tłumaczenie najważniejszych opracowań (słowniki tańca, książki z historii i teorii) oraz na wydawnictwo publikujące wyniki bieżących badań prowadzonych w Polsce. Ta działalność powinna odbywać się we współpracy z istniejącymi fundacjami, stowarzyszeniami i zespołami, które mogłyby udostępnić swoje zbiory.

System stypendiów zagranicznych dla młodych polskich tancerzy do najlepszych ośrodków tańca współczesnego w Europie i Ameryce Północnej.

Stypendia te mogłyby być przyznawane tancerzom zarówno po szkołach baletowych, jak i tym z wydziału Aktor Teatru Tańca przy PWST w Krakowie oraz tancerzom niezależnym. Mogłyby mieć charakter stypendiów krótkoterminowych (semestralne) i długoterminowych (roczne lub na czas konieczny do zdobycia na przykład dyplomu *master*). Należałoby rozpocząć oficjalną współpracę z wybranymi ośrodkami zagranicznymi w Ameryce lub w Europie, np. z francuskim Narodowym Centrum Choreograficznym w Angers. Jednocześnie można byłoby uruchomić analogiczny projekt dotyczący studiów lub kursów specjalizacyjnych z zakresu zarządzania projektami lub teorii i historii tańca oraz sztuk performatywnych.

Wprowadzenie zajęć z historii, teorii i estetyki tańca w ramach istniejących programów nauczania (kulturoznawstwo, wiedza o teatrze) – konieczność współpracy ministerstw kultury i edukacji w tym obszarze.

Taki program jest niezbędny, aby przyszłej kadrze profesjonalnie zajmującej się sztuką, zarządzaniem projektami, impresariatem, krytyką itp. dać co najmniej podstawy znajomości przedmiotu, który dotychczas nie jest nauczany na polskich uniwersytetach i akademiach muzycznych. Kursy z historii i teorii tańca współczesnego powinny znaleźć się w programach wydziałów kulturoznawstwa, teatrologii, wiedzy o teatrze i na akademiach muzycznych.

Wspomaganie stypendiami międzynarodowej wymiany międzyuniwersyteckiej (ze Stanami Zjednoczonymi, Francją, Niemcami...).

Niezależnie od systemu stypendiów dla tancerzy wskazane byłoby wprowadzenie wymiany uniwersyteckiej na poziomie studentów, doktorantów i kadry akademickiej, czyli zajęć gościnnych i wykładów. Wymiana powinna mieć charakter obustronny.

Współpraca z telewizją publiczną, a w szczególności TVP Kultura (dokumentacja i koprodukcja).

Należałoby wprowadzić, na wzór holenderski, model współpracy z mediami publicznymi, zasadniczo z TVP Kultura. Na przykładzie holenderskim widać, że programy o choreografach emitowane w czasie najwyższej oglądalności mogą mieć dużą publiczność. We współpracy z działem archiwizacji i dokumentacji Instytutu Tańca mogłyby powstawać

filmy dokumentalne także o polskich choreografach. Istnieje już Fundacja Kino Tańca, która doskonale orientuje się w filmotece tańca i podejmowała tego rodzaju próby, stanowiłaby ona kompetentnego partnera dla TVP. Poza celem dokumentacyjnym materiały takie w odpowiednio zmontowanej wersji mogłyby służyć promocji.

5.2.2. Kreacja

Pomoc agencyjna w zarządzaniu projektami, w produkcji i ochronie praw autorskich to jeden z najbardziej palących problemów debiutujących oraz niezależnych choreografów. Brak kadry menedżerskiej powoduje, że młodzi twórcy muszą być menedżerami sami dla siebie. Nie zawsze mają czas na zajmowanie się własną promocją (co zresztą nie jest zbyt profesjonalne), nie zawsze znają prawo autorskie i zasady produkcji. Wsparcie agencyjne niezbędne jest zwłaszcza na początku kariery, także w przypadku mniejszych zespołów lub pracujących indywidualnie twórców, nie mających warunków do zatrudnienia menedżera. Taka pomoc obejmowałaby przede wszystkim planowanie budżetowe, pisanie projektów, podań, poszukiwanie współproducentów i możliwości finansowania.

Przyjmowanie na pobyty rezydencyjne oraz zapraszanie do współpracy z polskimi artystami wybitnych, światowej sławy artystów tańca.

Doskonałym przykładem takiej współpracy jest wyprodukowany ostatnio przez Stary Browar - Nowy Taniec spektakl *Happy*. Zaproszenie zagranicznego choreografa o renomowanym nazwisku jest, po pierwsze, naturalnym źródłem promocji, często pomaga w zaprezentowaniu spektaklu w kraju, z którego pochodzi choreograf (np. spektakl *Happy* był pokazywany w słynnym miejscu tańca współczesnego - The Place w Londynie). Po drugie, jest to wyzwanie dla tancerzy, którzy podnoszą w ten sposób swoje kwalifikacje, poznając nowy styl pracy i konfrontując się ze światową choreografią. Takie właśnie projekty planowane przez obecnego dyrektora baletu Teatru Narodowego w Warszawie, Krzysztofa Pastora, zasługują najbardziej na wsparcie. Nawet zespół baletowy Opery Paryskiej, uważany za jeden z najlepszych na świecie, zaprasza do współpracy choreografów współczesnych (jak pochodząca z RPA Robin Orlyn) pracujących zupełnie inną niż klasyczna metodą.

Krótko- i długoterminowe granty na projekty związane z tańcem (cykliczne i jednorazowe) z możliwością aplikacji kilkakrotnie w ciągu roku.

Przydzielenie Instytutowi Tańca określonego budżetu na trzy lub cztery lata dałoby większe możliwości planowania, uniezależniając go od struktur ministerialnych lub miejskich. Należy umożliwić zróżnicowanie w typach aplikacji, na przykład na koszty produkcji, współprodukcji, podróży, warsztatów, rezydencji itd. Dla festiwali powinny być możliwe aplikacje na granty wieloletnie.

Umożliwienie choreografom rezydencji w teatrach instytucjonalnych

Bardzo dobrym przykładem jest Teatr Nowy w Łodzi, który zatrudnił choreografów teatru Nowy Dada, i to nie do opracowania ruchu scenicznego do spektakli teatralnych (co jest praktyką dość powszechną), ale do nowych projektów choreograficznych. Również Jacek Przybyłowicz na zasadzie projektów współpracuje z operami w różnych miastach Polski (ostatnio Warszawa i Gdańsk). Taniec współczesny powinien zaistnieć w repertuarach teatralnych. W wielu krajach teatry łączą programy teatru dramatycznego z muzyką i tańcem współczesnym, jest to praktyka powszechna we Francji, Holandii czy Niemczech. Istnieją też teatry wyspecjalizowane w pokazywaniu tańca współczesnego, jak Teatr de la Ville, Teatr de Chaillot w Paryżu czy Sadler Well's w Londynie. Należą one do najbardziej obleganych przez publiczność tych miast. W Polsce teatry tańca skazane są na pokazywanie swoich prac podczas festiwali i dlatego, chcąc tego lub nie, konfrontują się co roku z podobną publicznością, nie mając dostępu do publiczności szerszej i nowszej. Nie jest natomiast praktykowane oddanie budynku teatralnego we władanie tylko i wyłącznie jednemu zespołowi tanecznemu. Udzielanie wieloletnich lub co najmniej jednosezonowych rezydencji choreografom i zespołom tańca współczesnego nie tylko rozwiązałoby częściowo problem statusu socjalnego tej grupy artystów, ale także ożywiłoby repertuary teatrów i niewątpliwie stanowiło element przyciągający publiczność. Na spektakl *Przed południem przed zmierzchem*, wyprodukowany przez Teatr Nowy w Łodzi, bilety zawsze są wyprzedawane.

5.2.3. Promocja

Promocja tańca na poziomie międzynarodowym i krajowym (Polskie Instytuty Kultury i wielkie fundacje, Forda, Fullbrighta, oraz centra sztuki, na przykład Barysznikow Art Center)

Polskie Instytuty Kultury zazwyczaj nie angażują się w promocję wydarzeń tanecznych, chyba że są one związane z ogólnymi wydarzeniami wyższej rangi, jak obchody Roku Polskiego (np. wizyta Polskiego Teatru Tańca w Lyonie czy ostatnio pokaz spektaklu *Happy* w The Place w Londynie). Na oficjalnych stronach instytucji państwowych nie ma informacji o zespołach tanecznych i choreografach pracujących w Polsce (z wyjątkiem Instytut Polskiego w Sztokholmie). Jedyną inicjatywą podjętą ostatnio przez tego typu instytucję jest planowana przez Instytut Teatralny publikacja zawierająca krótkie opisy sylwetek polskich choreografów i zespołów tańca współczesnego. Tymczasem w innych krajach powszechną praktyką jest coroczne przygotowanie specjalnie dla celów promocyjnych CD lub DVD z materiałami wideo prezentującymi choreografów/zespoły. Nawiązanie oficjalnej współpracy przez instytucję, taką jaką miałyby być Instytut Tańca, również z fundacjami takimi jak Fundacja Forda (wspierająca aktywnie taniec) czy Fullbrighta, pozwoliłoby na zwiększenie wymiany artystycznej i akademickiej.

Informacja o wydarzeniach tanecznych w oficjalnych programach i kalendarzach kulturalnych.

Informacje o najważniejszych wydarzeniach tanecznych, przede wszystkim festiwalach powinny znaleźć się na przykład w informatorze publikowanym przez Narodowe Centrum Kultury.

Włączenie różnych instytucji użyteczności publicznej (biblioteki publiczne, wojewódzkie, narodowe muzea) w edukacyjno-promocyjny program wspierania tańca.

Takie programy służyłyby zarówno ożywieniu przestrzeni tych instytucji, jak i promocji tańca. Mogą mieć formę wystaw fotograficznych i dokumentalnych, tańczonych konferencji itd. Taniec współczesny jest tak elastyczną formą sztuki, że spektakle taneczne również mogą odbywać się w takich przestrzeniach. Jest to interesujące zarówno dla zwiedzających muzea

czy czytelników bibliotek, jak i dla tancerzy czy pedagogów tańca, którzy konfrontują się z nową publicznością.

Wsparcie ministerialne dla Polskiej Platformy Tańca jako miejsca prezentacji i promocji polskiej sztuki tanecznej.

Platforma tańca jest jednym z najpopularniejszych modeli promocji twórców pochodzących z danego kraju. Prezentuje możliwie szeroki przegląd twórczości najnowszych premier, różnorodnych estetyk i formatów (soliści, duety, zespoły itd.). Ten rodzaj prezentacji skierowany jest przede wszystkim do publiczności zawodowo związanej z tańcem. Ostatnia Polska Platforma Tańca odbyła się w 2008 r. w Poznaniu. Należy zaznaczyć, że nie wszystkie zespoły zaakceptowały ten rodzaj promocji i nie wszystkie stanęły do konkursu (odmówił Śląski Teatr Tańca). Wsparcie ministerstwa, na przykład w formie oficjalnego patronatu, mogłoby pomóc w integracji środowiska tanecznego. Ten rodzaj prezentacji świadczy o niezbędnym profesjonalnym podejściu do sztuki tańca i pomaga w promocji, zwłaszcza młodszych twórców (jak poznański choreograf Mikołaj Mikołajczyk).

Zaangażowanie instytucji samorządowych w promocję tańca, jako odrębnej sztuki i formy wychowania fizycznego i artystycznego dzieci i młodzieży oraz jako szansy na promocję miasta i regionu.

Taniec współczesny, od dawna uznana forma sztuki współczesnej, jest także doskonałym narzędziem uwrażliwiania na sztukę. Warsztaty z tańca współczesnego mogą być przeznaczone dla każdej grupy wiekowej i publiczności każdego typu, zarówno dla amatorów, jak i profesjonalistów. Może funkcjonować jako alternatywna forma wychowania fizycznego, rozwijającego świadomość funkcjonowania organizmu, wrażliwość na własne ciało i ogólnofizyczny, harmonijny rozwój. Jak pokazują to przykłady festiwali z Lublina, Bytomia czy Poznania, warsztaty tańca współczesnego są niezwykle różnorodne, skierowane do bardzo szerokiej grupy odbiorców i często stają się elementem skutecznej promocji danego miasta i regionu.

Rozszerzenie programów edukacyjnych opartych na tańcu współczesnym o nowe grupy uczestników i odbiorców – dzieci, osoby starsze, niepełnosprawne.

Tego typu praktyka ma już miejsce podczas wspomnianych wyżej festiwalu. Tym bardziej należy ją wspierać oraz zabiegać o nowe tego typu programy. Możliwe są na przykład przeznaczone dla pedagogów, psychologów kursy z choreoterapii jako narzędzia wspomagające terapię czy wychowanie.

5.2.4. Adaptacja przestrzeni dla tańca

Jednym z najbardziej palących problemów, z którymi borykają się młodzi choreografowie, ale także długo działające zespoły, jest brak miejsc przeznaczonych do celów twórczych. Nawet najdłużej działające zespoły, jak Polski Teatr Tańca, Śląski Teatr Tańca czy Teatr Dada von Bzdülów, nie mają dotychczas własnej przestrzeni i sceny, albo dzielą ją z innymi teatrami, albo realizują swoje choreografie od projektu do projektu w różnych miejscach, bez gwarancji stałości.

Największe problemy mają niezależni twórcy, którzy muszą wynajmować sale i sprzęt, tracąc na to większość przyznanych im funduszy. Ponadto większość z tych przestrzeni nie ma wystarczającego zaplecza technicznego.

Powstanie nowego ośrodka tańca, który mógłby zaadaptować na swoje potrzeby na przykład nieużywane budynki postindustrialne w dobrym stanie, powinno łączyć się z powołaniem rady zarządzającej, wybranej na zasadzie konkursu. Jego zespół powinien się składać zarówno z osób z obszaru praktyki artystycznej, jak i na przykład finansowej i administracyjnej. Ośrodek taki powinien mieścić się w jednym z tych miast, w których w ciągu ostatnich kilku lat pojawiły się prężne i dość duże społeczności tancerzy i choreografów, jak Warszawa, Łódź, Wrocław czy Poznań. W ten sposób powstałaby alternatywa dla istniejących już monoestetycznych inicjatyw. Taki ośrodek powinien przede wszystkim mieć fizyczną przestrzeń, mniejsze i większe studia oraz sceny, również różnych gabarytów. Powinien zapewniać co najmniej podstawowe wyposażenie techniczne (światła, podłogi taneczne itd.) oraz pokoje gościnne (lub możliwość wynajęcia takich w pobliżu ośrodka). Zadania tak rozumianego ośrodka to :

– umożliwienie tworzenia spektakli mniejszych (solo, duety) i dużych, które u nas są rzadkością (wyjąwszy PTT i STT),

- faworyzowanie estetycznej różnorodności odzwierciedlającej żywotność sztuki tańca, ale zawsze na wysokim poziomie profesjonalnym,
- wspieranie projektów multidyscyplinarnych,
- współprodukcje krajowe i zagraniczne,
- warsztaty dla tancerzy zawodowych,
- projekty edukacyjne. Tl

Granty przyznawane na tworzenie projektów można byłoby łączyć z krótko- i długotrwałymi grantami rezydencyjnymi. Zarządzanie taką przestrzenią można byłoby połączyć z działalnością Instytutu Tańca i realizacją jego wcześniej wymienionych funkcji.

5.2.5. Krajowe i międzynarodowe networki

Poza stworzeniem nowego miejsca konieczne jest wspieranie już istniejących nieformalnych ośrodków tańca współczesnego w Bytomiu, Lublinie czy Poznaniu, wspieranie projektów podejmowanych przez fundacje i stowarzyszenia, które działają tam, gdzie nie ma stałej przestrzeni dla tańca (Warszawa, Gdańsk). Ożywieniu i wymianie pomogłoby stworzenie wewnętrznego networku, czyli sieci wymiany między zespołami i ośrodkami. Drugą metodą rozwoju struktur kooperacyjnych jest wspieranie inicjatyw makroregionalnych we współpracy z innymi krajami. Takie inicjatywy mogą znaleźć wsparcie funduszy europejskich.

Wielozadaniowy profil Instytutu Tańca pozwoliłby na jednoczesne rozwiązanie wielu najważniejszych problemów. Jednocześnie byłby narzędziem konsolidacji środowiska tanecznego oraz idącego za tym podwyższenia poziomu artystycznego (poczucie konkurencyjności i dążenie do profesjonalizmu wewnątrz środowiska). Tylko taka jednostka spełni obecne, bardzo zróżnicowane, potrzeby środowiska tanecznego w Polsce.

ANEKS

Modele instytucji oraz systemów finansowania tańca współczesnego w Europie na wybranych przykładach

1. Francuski model instytucjonalny⁴⁹

Najbardziej rozbudowanym systemem instytucjonalnym związanym z tańcem współczesnym jest system francuski. Był on wprowadzony stopniowo, na fali przemian społecznych i kulturowych. We Francji, począwszy do XVII wieku dominowała bowiem tradycja baletu klasycznego, reprezentowanego do dziś przez jedną z największych instytucji tej sztuki – Operę Garnier w Paryżu. Tutaj działa także Szkoła Baletowa, a nauczanie tańca baletowego stanowi część programów Krajowych Konserwatoriów Muzyki.

Pierwsze symptomy zmian to pojawienie się nowej generacji twórców neoklasycznych, która wyłoniła się dzięki wsparciu dyrekcji wielkich teatrów paryskich, a wśród nich Roland Petit, który zakłada Balet Pól Elizejskich w 1945 r. i Maurice Béjart, który w 1953 r. powołuje do życia Paryskie Balety Romantyczne.

Działanie ministerstwa kultury daje wsparcie tej pierwszej generacji i pozwala dostrzec zwiastuny nowej koncepcji choreografii, wówczas w stadium zarodkowym. Nowy taniec nie tylko ukształtował się jako efekt przemian estetycznych, ale też transformacji społecznych w tym kraju. Dzięki inicjatywom zwolenników nowego tańca, sprzyjającej polityce władz (przede wszystkim ówczesnego ministra kultury Jacka Langa) oraz procesom demokratyzacji sztuki, taniec współczesny upowszechnił się w całym kraju, przyjmując instytucjonalną formę **Krajowych Centrów Choreograficznych (Centre Chorégraphique National)**, których powstało w ciągu kilku lat dziewiętnaście. Na mapie choreograficznej Francji, w dużej mierze dzięki konkursowi Bagnolet, wyłaniającemu młodych twórców,

⁴⁹ Rozdział ten został opracowany na podstawie spisanych wystąpień oraz materiałów udostępnionych przez uczestników Międzynarodowej Konferencji Exchange/Change, która odbyła się podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, 13-14 czerwca 2008 (tłum. A. Bielecka, J. Szymajda). Uczestnikami ze strony francuskiej byli: Françoise Rougier, doradca d/s tańca przy Ministerstwie Kultury, Jean-Marc Granet Bouffartique, dyrektor artystyczny Narodowego Centrum Tańca CND Pantin oraz Laurent Vinauger, dyrektor administracyjny Krajowego Centrum Choreograficznego CNN Belfort. .

pojawiło się co najmniej kilkanaście nazwisk, z których każde definiowało pewien styl: Regine Chopinot, François Verret, Dominique Bagouet, Daniel Larrieu, Jean-Claude Gallotta, Phillipe Découflé, Angelin Prejlocaj, Karine Saporta, aby wymienić najważniejszych.

Narodziny tańca współczesnego w latach siedemdziesiątych pociągają za sobą poważne zmiany i konieczność stworzenia miejsca dla jego rozwoju, państwo tworzy zatem cały system, na którym opiera się dziś polityka publiczna w dziedzinie choreografii. Jego powstawanie przebiegało w kilku etapach:

1.1 Powstanie zespołów tańca współczesnego (1968-1983)

Na początku ministerstwo kultury powołuje **sieć domów kultury** na użytek zespołów tańca współczesnego i wspomaga **powiązania między baletami operowymi i niezależnymi jednostkami**, powstaje między innymi Balet du Rhin w 1972 r., Ballet de Lorraine w 1978 r., Ballet du Nord w 1983 r.

Ponadto we współpracy z kilkoma dużymi miastami ministerstwo **tworzy nowe jednostki**, jak Balet Marsylii w 1972 r. powołany specjalnie dla Rolanda Petita. Balet Opery Paryskiej, przy wsparciu ministerstwa, po raz pierwszy otwiera się na nowy taniec. W 1975 r. powstaje Grupa Badań Teatralnych Opery Paryskiej (GRTOP) pod kierownictwem amerykańskiej choreografki Carolyn Carlson, po której dyрекcję przejmuje Jacques Garnier (w latach 1980 – 1989).

1.2. Strukturyzacja (1984-1998)

Druga faza rozpoczyna się wraz z powstaniem **Krajowego Centrum Choreograficznego**. Nazwę tę ministerstwo nadało jednostkom ukształtowanym w poprzednim okresie, podjęto także wraz z samorządami terytorialnymi nowe inwestycje. Pierwsze Krajowe Centra Choreograficzne powstają w Caen (1984), Le Havre (1986, ostatnie centrum choreograficzne, jakie powstało w ramach domu kultury), Tours (1989), Belfort (1990), Nantes (1992), Orléans (1995). Dziś istnieje **19 centrów choreograficznych** kierowanych przez artystów reprezentujących różne formy i estetyki, **które państwo wspiera sumą 13 milionów euro rocznie**.

W tym samym czasie minister kultury wprowadził **system finansowania dla niezależnych zespołów**. Na początku lat osiemdziesiątych państwo wspierało około dziesięciu zespołów, w 1997 r. już około setki.

Zainicjowano też proces tworzenia specjalnych ośrodków przeznaczonych tylko dla tańca i bardziej „wyspecjalizowanej” publiczności. Pierwszym z nich był **Dom Tańca (Maison de la Danse)** w Lyonie, który rozpoczął działalność w 1980 r. z inicjatywy lionskich choreografów. Z państwowej inicjatywy powołano Théâtre contemporain de la danse (Współczesny Teatr Tańca), który istniał w latach 1983-1998 i miał za zadanie rozwój sezonów choreograficznych w teatrach paryskich oraz dbanie o Narodowy Teatr Tańca i Obrazu w Châteaувallon (1987-1998) i Centrum Rozwoju Choreograficznego w Tuluzie (1995).

Minister kultury wspierał też wiele **festiwali**, które były wówczas najlepszymi miejscami spotkania dzieła z publicznością. Wśród nich najważniejsze to: Międzynarodowy Festiwal Montpellier Danse, Biennale Tańca w Lyonie, Biennale Tańca Val de Marne, Art Danse Bourgogne, Międzynarodowe Spotkania Choreograficzne Seine-Saint-Denis, Danse Émoi w Limoges, Danse à Lille, Les Hivernales w Awinionie, Festiwal Tańca Uzès, Les Antipodes w Breście.

1.3. Konsolidacja (od 1998 r.)

Od 1998 r. nie powstało żadne nowe Krajowe Centrum Choreograficzne, jednak rozluźnienie reguł systemu pomocy dla kreacji choreograficznej w departamentach regionalnych ds. kultury spowodowało, że liczba niezależnych zespołów otrzymujących wsparcie państwa wzrosła od mniej więcej stu w 1997 r. do blisko 250.

Poza 70 scenami krajowymi od 1999 r. istnieją tzw. sceny konwencjonowane. Obecnie jest ich 35.

Ta faza zaowocowała powstaniem nowych jednostek całkowicie poświęconych tańcowi. Najczęściej wywodzą się one ze wspieranych przez państwo festiwali, w niektórych przypadkach organizowanych przez wiele lat, i przyjmują nazwę **Centrów Rozwoju Choreograficznego** – pierwsze powstało w Tuluzie w 1995 r. wraz z przekształceniem tamtejszego Krajowego Centrum Choreograficznego w nowy typ instytucji. Są to ośrodki

prowadzone przez lokalnych menedżerów, ich głównym zadaniem jest nie tylko wspomaganie artystów w pracy twórczej, ale również rozwój ogólnej kultury choreograficznej na danym terenie. Obecnie istnieje osiem instytucji tego typu.

1.4. Nauczanie tańca

Początkowo publiczne nauczanie tańca we Francji właściwie nie istniało. Z inicjatywy ministerstwa wydziały tańca zaczęto tworzyć w konserwatoriach – pierwszym było konserwatorium w Awinionie (1978). **Dziś 33 na 39 konserwatoriów regionalnych i 76 na 104 konserwatoriów departamentalnych ma w swoich strukturach wydział tańca.**

W celu uzupełnienia istniejącej oferty publicznej w zakresie nauczania tańca (wyłącznie klasycznego w tym czasie) w **1978 r.** państwo powołało **Narodowe Centrum Tańca Współczesnego w Angers**. Następnie nauczanie tańca współczesnego wprowadzono do Krajowego Wyższego Konserwatorium Muzyki i Tańca w Lyonie (1985) i w Paryżu, od (1989). Dwie inne instytucje w Marsylii i Cannes uzupełniają sieć związaną z nauczaniem wyższym tańca, zintegrowanym w trzystopniowy system licencjat – magisterium – doktorat.

Już w 1965 r. podjęto prace legislacyjne nad dokumentem dotyczącym kwalifikacji i warunków wykonywania zawodu nauczyciela tańca, który przyjęto w 1989 r., ustanawiając jednocześnie dyplom państwowy i tym samym wprowadzając głębokie zmiany w środowisku zawodowym. W pięciu miastach utworzono ośrodki kształcenia publicznego, powstało także około 30 prywatnych ośrodków, które mogą nadawać dyplom państwowy.

Ministerstwo kultury wprowadziło też (w 1971 r. dla tańca klasycznego, w 1983 r. dla tańca współczesnego i w 1989 r. dla tańca jazzowego) certyfikat zdolności do pełnienia funkcji nauczyciela tańca

1.5. Kultura choreograficzna i dziedzictwo tańca

Zmiana sposobu postrzegania sztuki choreograficznej i narastająca liczba produkcji choreograficznych wymagały przemyślenia sposobu, w jaki należałoby chronić pamięć o tych dokonaniach.

Powstanie Kinoteki Tańca w ramach Kinoteki Francuskiej oraz agencji Octet zaznacza początek tych działań, przejęty następnie przez Dom Tańca w Lyonie nazwą programu Mediadanse oraz TNDI Châteauevallon i Centrum Pompidou (festiwal Videodanse). Zbliżeniu choreografii i nowych technologii służy też specjalna jednostka ds. kreacji artystycznej i multimediiów (DICRÉAM), gromadząca zapisy przedstawień i choreografii.

W latach dziewięćdziesiątych w Konserwatorium w Paryżu powstaje program studiów poświęconych notacji. Z funduszy publicznych sfinansowano również wydanie w 1999 r. *Słownika tańca*. W latach 1993-1996 ministerstwo kultury realizuje program badawczy poświęcony refleksji nad „pamięcią tańca”. W **1998 r. powstaje Narodowe Centrum Tańca** (Centre National de la Danse, CND), które poza ochroną dziedzictwa w tej dziedzinie prowadzi także działalność upowszechnieniową i badawczą.

1.6. Trzy narodowe instytucje tańca

Misję ochrony dziedzictwa historycznego repertuaru baletu klasycznego pełni dziś – liczący 154 tancerzy **Balet Opery Paryskiej**. Instytucją publiczną w całości poświęconą tańcowi jest również **Narodowego Centrum Tańca (NCT)**. Ważną rolę pełni również trzecia narodowa instytucja w tej dziedzinie – **Narodowy Teatr de Chaillot**, dysponujący największą ceną w kraju.

1.7. System finansowania projektów i instytucji tanecznych

Na pomoc francuskiego państwa dla sztuki tańca składają się obecnie dwa uzupełniające się nurty: 1) bezpośrednia pomoc artystom w tworzeniu nowych dzieł i utrzymaniu zespołu artystycznego (20 mln euro rocznie), 2) pomoc dla instytucjom w upowszechnianiu i prezentacji dzieł (4 mln euro rocznie). W pierwszej fazie artysta otrzymuje pomoc w tworzeniu określonego dzieła, a ściślej projektu artystycznego. Jeżeli jego praca zyskuje uznanie, dostaje wsparcie na budowanie zespołu i tworzeniu repertuaru. Gdy zespół cieszy się popularnością w kraju, ma stałą sieć partnerów, zaczyna karierę na scenach międzynarodowych, może wystąpić o trzyletni grant, umożliwiający pracę w bardziej stabilnych warunkach. Staje się wtedy **zespołem subwencjonowanym**. W ciągu roku pomoc taką otrzymuje około trzystu choreografów. Około **czterdziestu zespołów** uzyskuje

subwencje, wahające się, w zależności od projektu od **80 tys. do 150 tys. euro rocznie**. Całość tego rodzaju wsparcia wynosi ok. **7 mln euro w skali kraju**.

Wszystkie francuskie sceny mają charakter interdyscyplinarny i są włączone do sieci scen narodowych. Państwo i samorządy terytorialne wspierają je w ramach celowych kontraktów trzyletnich, budowanych wokół artystycznego projektu dyrektora. Sieć ta liczy około 60 scen narodowych, niektóre z nich od dawna i konsekwentnie pracują na rzecz rozwoju życia tanecznego.

- Wsparcie dla scen narodowych realizuje się pod kilkoma postaciami:
 - koprodukcji, która zapewnia dopływ środków finansowych umożliwiających tworzenie dzieł;
 - opracowywania programu, często z propozycją, aby w ramach sezonu zorganizować festiwal lub specjalne wydarzenie poświęcone jednej formie lub estetyce, którą dany ośrodek szczególnie promuje;
 - tzw. rezydencji, która pozwala wybranemu zespołowi tanecznemu na twórczą pracę w centrum podczas dwóch lub trzech sezonów.
- Istnieją też inne ośrodki realizujące projekty choreograficzne (obecnie ok. 40) przy znacznym wsparciu państwa w ramach programu „**sceny subwencjonowane – sceny dla tańca**”. Chodzi najczęściej o projekty konstruowane wokół tzw. rezydencji i programu uwrażliwiania danej społeczności na kulturę choreograficzną.
- Państwo wspiera działania Centrów Rozwoju Choreograficznego. Ich projekty są najczęściej przedmiotem umowy trzyletniej, której głównymi partnerami są samorządy terytorialne. W ten sposób wspiera się obecnie osiem projektów.
- Życie choreograficzne realizuje się również, a właściwie przede wszystkim w formie **festiwali**, organizowanych w partnerstwie z jedną lub wieloma scenami regionu. Wsparcie państwa sięga tu **4 mln euro**.

1.8. Narodowe Centrum Tańca

Działalność powołanego w 1998 r. NTC obejmuje wszystkie aspekty sztuki choreograficznej i ma na celu:

- edukację taneczną zgodną z formalnymi standardami,

- wspomaganie przebiegu kariery tancerzy,
- zbliżenie wzajemne wszystkich zawodów związanych z tańcem,
- wspomaganie badań naukowych,
- wspomaganie kreacji artystycznej,
- działania na rzecz publiczności, odbiorców wszystkich form tańca,
- wspomaganie praktyki amatorskiej tańca.

W siedzibie NTC o powierzchni 11 tys. m², znajduje się jedenaście sal prób, trzy sale ogólnodostępne, jedna sala widowiskowa i powierzchnie biurowe. Planowane jest przeniesienie tam Kinoteki Tańca. Roczny budżet NCT wynosi 10 mln euro.

1.9. Podsumowanie

Francuski system finansowania tańca został oparty na modelu decentralizacji teatrów i narodowych scen teatralnych wprowadzanym od lat sześćdziesiątych. Jest to system bardzo złożony, wymagający zainteresowania i zaangażowania ze strony władz na szczeblu krajowym, regionalnym i lokalnym. W porównaniu do innych krajów europejskich taniec we Francji dysponuje on stosunkowo dużym budżetem. Zaletą jest globalne myślenie o tańcu, czyli zarówno w wymiarze sztuki scenicznej, jak i nauczania, czy funkcji społecznych.

2. Holandia

2.1. Powstanie branżowej organizacji tańca

Najintensywniejszy rozwój tańca współczesnego w Holandii przypada na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte. W tym czasie powstała też idea powołania organizacji, która oprócz artystów skupiałaby również menedżerów różnych grup tanecznych. Organizacja ta miała stanowić silną grupę entuzjastów tańca gotowych do rozmów z rządem, ministerstwem i organizacjami bezpieczeństwa socjalnego. Chodziło między innymi o określenie statusu tancerzy i choreografów, o rozwiązanie uciążliwych problemów bytowych. W 1981 r. sześciu dyrektorów sześciu różnych formacji tanecznych utworzyło organizację DOD. Obecnie ma ona ok. 20 członków i obejmuje prawie wszystkie grupy taneczne w Holandii. Reprezentując całe środowisko taneczne, jest poważnym partnerem

dla wielu gremiów konsultacyjnych i decyzyjnych w polityce kulturalnej: ministerstw, organizacji kulturalnych, teatru, władz lokalnych, mediów itp. To dzięki niej taniec współczesny osiągnął wyższy poziom profesjonalizmu, został społecznie dostrzeżony i ma dobrą sytuację finansową. DOD ułatwia też kontakty między pracownikami i pracodawcami. Mimo iż dziś ta lobbująca organizacja w opinii artystów wydaje się zbyt sztywna i biurokratyczna, nadal pozostaje wiarygodnym partnerem dla ministerstwa, rządu, agencji, dla wszystkich stron uczestniczących w kulturalnym i społecznym dyskursie. Jej głównym sukcesem jest zawarcie zbiorowej umowy określającej warunki pracy i płacy zatrudnionych w sektorze tańca (tancerze otrzymują w efekcie pełne ubezpieczenia społeczne)⁵⁰.

2.2. Obecne struktury i udział państwa w finansowaniu tańca

Już w latach 1940-1945 pierwsze projekty taneczne otrzymały takie wsparcie z budżetu państwa. Od 1954 r. taniec miał już oddzielny budżet (2% całości budżetu na kulturę). Największy wzrost finansowania miał miejsce w latach 1975-1985.

Obecnie taniec jest w Holandii uznaną i zróżnicowaną formą sztuki (taniec klasyczny i współczesny, małe, średnie i duże zespoły). W latach 1996-1997 odbyło się około 250 nowych premier, w latach 1995-1996 teatry tańca zgromadziły widownię liczącą 937 000 widzów. Państwowo wspiera działalność w tym zakresie w ramach tzw. planu dla sztuki – Kunstenplan (35 mln funtów w latach 1997-2000 na teatry tańca) i Funduszu dla sztuk scenicznych (Fonds voor de Podiumkunsten) – około 1,75 mln funtów rocznie na eksperymentalne projekty teatru tańca. W Holandii odbywa się kilka ważnych festiwali prezentujących zarówno krajowe, jak i międzynarodowe produkcje: Springdance, Julidans, Holland Dance Festival, Cadance Festival. Główne zespoły baletowe oraz niektóre zespoły tańca współczesnego są często prowadzone przez artystów zagranicznych. Istnieją tu zarówno szkoły baletowe (Haga), jak i renomowana szkoła tańca współczesnego (Rotterdam

⁵⁰ L. Wiering, S. Wilhelm, *Z doświadczeń holenderskich*, tekst pokonferencyjny, Konferencja Exchange/Change, Warszawa, 13-14 czerwca 2008 r. podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł.

Academy) oraz studia magisterskie z choreografii w Amsterdam School of Arts – sekcja tańca i choreografii. Ponadto dwie inne szkoły tańca współczesnego istnieją w Tillburg i Arnhem.

Państwo wspiera taniec, podobnie jak inne sztuki, w ramach trzech różnych form finansowania: strukturalnego, wieloletniego oraz incydentalnego. Subsydia strukturalne przyznawane są zespołom uznawanym za najbardziej znaczące w skali kraju jak Het Nationale Ballet i Nederlands Dans Theater. Wieloletnie granty to najczęściej subsydia czteroletnie, bez gwarancji odnowienia – w ramach Kunstenplan. W latach 1997-2000 ten typ subwencji otrzymało 13 z 25 zespołów. W dużych miastach, jak Rotterdam, Amsterdam i Haga, do tego finansowania dochodzą fundusze miejskie. Ostatni typ finansowania dotyczy grantów na konkretne projekty, o które mogą aplikować zarówno zespoły, jak i indywidualni artyści.

2.3. Rola mediów w promocji tańca

Od dziesięciu lat w Amsterdamie organizowane są w październiku Holenderskie Dni Tańca. Podczas trzech dni festiwalu swoje programy prezentują grupy taneczne niezależnych choreografów. Ten festiwal jest istotnym instrumentem promocji tańca. Wiąże się to z wyjątkowo udaną współpracą, jaką udało się nawiązać tancerzom i choreografom z telewizją publiczną. Nagrywa ona wszystkie spektakle, później tworzy krótkie dokumenty o każdym z nich, dodając informacje o tym, co dzieje się za kulisami, i co najważniejsze – regularnie je emituje.

Jest to wynik długotrwałych zabiegów o publiczność. Na początku pojawił się pomysł, aby programy o tańcu prezentować późnym wieczorem lub w niedzielę po południu, ale to nie skutkowało wystarczającą liczbą widzów. Nowa eksperymentalna koncepcja polegała na umieszczeniu programów o tańcu w najlepszym czasie antenowym. Programy te pokazują tancerzy i choreografów z czysto ludzkiej perspektywy, skupiając

się na ich sukcesach na międzynarodowych konkursach w danym roku. Kolejnym medium wykorzystywanym do pokazywania tańca jest Internet i inne kanały komunikacyjne⁵¹.

3. Wielka Brytania⁵²

3.1. Pierwsze ośrodki edukacyjne

Rozwój tańca współczesnego w Wielkiej Brytanii pokazuje, jak dużą rolę mają szkoły, gdyż to wraz z powstaniem w 1966 r. jednej z pierwszych szkół tańca współczesnego **London Contemporary Dance School** (przekształconej w 1969 r. w do dziś działające i jedno z najważniejszych miejsc tańca współczesnego **The Place**) oraz **Centrum Labana** (początkowo Rudolph Laban's Movement Studio) taniec zyskał na znaczeniu i popularności. **The Place** łączy dziś przestrzeń performatywną (teatr) i badawczą z nauczaniem tańca. Tutaj odbywają się dwa wielkie londyńskie festiwale tańca współczesnego, a stanowiąca jego część LCDS jest do dziś jedną z najważniejszych szkół tańca w Europie. Trzecią najważniejszą szkołą jest **Northern School of Contemporary dance** w Leeds. Większość studentów wybiera opcję trzyletnią z możliwością podjęcia następnie rocznego stażu w zespole przy danej szkole.

3.2. System finansowania tańca

W Wielkiej Brytanii istnieje rozbudowany system instytucjonalny reprezentowany przede wszystkim przez **jedenastie narodowych agencji tańca**. Zazwyczaj są to miejsca łączące sale prób, przestrzenie teatralne, studia baletowe itd. Ponadto istnieje cała sieć lokalnych agencji tańca odgrywających podobną rolę, tyle że o skromniejszym zasięgu. Teatry tańca tworzą część tej infrastruktury, światowej klasy liderem jest wśród nich londyński **Sadler's Wells**, współfinansowany, podobnie jak Opera Królewska, między innymi ze środków **Loterii Narodowej**. Istnieje także cała sieć festiwali z **Resolution!** w **The Place**, który gromadzi corocznie około stu choreografów. W tym samym miejscu odbywa

⁵¹ Tamże.

⁵² Informacje o systemie instytucjonalnym tańca w Anglii pochodzą z: S. Sweeney, *Současny tanec Velké Británii*) [*Contemporary Dance in the UK*], „Taneční Zóna” 2008, nr 12.

się festiwal przeznaczony dla debiutujących choreografów **Place Choreographic Prize**. Festiwalem międzynarodowym jest też **Dance Umbrella**, istniejący od 1978 r., początkowo tylko w Londynie, obecnie obejmuje również sieć wydarzeń regionalnych. Dance Umbrella to także organizacja mająca za cel promocję brytyjskiego tańca.

Finansowanie tańca jest wieloźródłowe, łączy fundusze prywatne i publiczne, a najważniejszego wsparcia dostarczają agencje sztuki oddzielne dla Anglii, Szkocji, Walii i Północnej Irlandii, otrzymujące finansowanie bezpośrednio z rządu. Publiczne finansowanie tańca rozpoczęło się w 1946 r. wraz z powołaniem Rządowej Rady ds. Sztuki (Arts Council of Great Britain ACGB), która po kilku formalnych zmianach przyjęła w 1994 r. formę trzech odrębnych organizacji Art Council England, Scottish Arts Council i Arts Council of Wales. Wsparcie finansowe otrzymują zarówno agencje narodowe, jak i bezpośrednio zespoły. Na przykład w latach 1997-1999 taniec otrzymał łącznie 23 mln funtów państwowych subsydiów. Dla ACE w sezonie 2008-2009 fundusze na taniec (bez baletu) wynosiły łącznie 20 mln funtów. Z tej puli finansowanych jest bezpośrednio 60 różnych organizacji, w tym zespoły i agencje krajowe. Otrzymują one trzyletnie granty, co ułatwia planowanie. Poza 20 mln funtów dla organizacji ACE dysponuje kolejnymi 10 mln na około trzystu konkretnych projektów artystycznych. Decyzje dotyczące przyznania tych grantów podejmowane są przez urzędników do spraw tańca w dziewięciu regionalnych biurach ACE w uzgodnieniu z radą danej jednostki. Dla organizacji otrzymujących regularne wsparcie te decyzje podejmowane są na szczeblu rady krajowej. Granty na projekty artystyczne rozpatrywane są na poziomie regionalnym, z wyjątkiem tych, które dotyczą tournée krajowych.

W perspektywie międzynarodowej, rząd Wielkiej Brytanii wydaje na taniec mniej niż kraje takie jak Francja czy Holandia, ale więcej niż Stany Zjednoczone. Finansowanie to w ostatnich latach regularnie wzrasta.

4. Szwajcaria – szwajcarski monoinstytucjonalizm

Główną instytucją wspierającą sztukę i taniec w Szwajcarii jest **Szwajcarska Fundacja dla Kultury Pro Helvetia**, która działa od ponad sześćdziesiąt lat⁵³. Dziś, poza pierwotną funkcją ochrony niezależnej kultury szwajcarskiej, Pro Helvetia wspomaga twórczość współczesną. Poza wsparciem finansowym udziela wsparcia merytorycznego, w postaci porad logistycznych, prawnych, itd. Od 2006 r., między innymi dzięki działaniom Pro Helvetii, w Szwajcarii można uzyskać licencjat, tytuł magistra i doktora tańca. Istnieje tutaj około 40 zespołów jeżdżących na międzynarodowe tournée. ProHelvetia może wspierać więcej niż połowę z tych zespołów.

Rada Artystyczna Pro Helvetii wspiera projekty mające na celu poprawę działania sieci zespołów i rozwój ich tras zagranicznych oraz krajowych. Posiłkuje się grupą ekspertów w różnym wieku, promujących różne estetyki (mogą to być artyści, dziennikarze, pracownicy akademicy).

Fundusze są dostępne dla następujących typów projektów:

- występy zagraniczne i krajowe,
- produkcje i współprodukcje,
- wizytacje i wyjazdy studyjne,
- produkcje niezależnych grup których praca związana jest ze Szwajcarią,
- koprodukcje między zespołami szwajcarskimi i zagranicznymi pod warunkiem prezentowania projektu w Szwajcarii (co najmniej trzy spektakle),

Wznowienie spektakli również może zostać dofinansowane pod warunkiem, że co najmniej dziesięć spektakli zostało już zaprogramowane i minęły, co najmniej cztery lata od ostatniego przedstawienia tej produkcji

W 2007 r. wprowadzono nowy rodzaj wsparcia dla grup tanecznych, łączący środki Pro Helvetii, urzędów miejskich i kantonów. Trzyletnie kontrakty mają na celu długotrwałe polepszenie warunków pracy zespołów. Dotyczy to zarówno zespołów o już ugruntowanej renomie, jak i młodych grup. Corocznie kilka zespołów otrzymuje taki rodzaj wsparcia. W ramach kontraktu w ciągu trzech lat należy wykonać dwie prace lub trzy prace,

⁵³ Wszystkie dane dotyczące statusu i budżetu szwajcarskiej Fundacji Pro Helvetia pochodzą z raportu tej organizacji za rok 2007, opublikowanym w języku francuskim na stronie www.pro-helvetia.ch. Oprócz aplikowania do Pro Helvetii, każda instytucja kultury, w tym zespół tańca, może się starać o dofinansowanie w urzędach miejskich i kantonach.

gdy kontrakt podpisano z organizacją o ugruntowanej pozycji. Artyści muszą też wyjechać w piętnaście lub osiemnaście tras, ale mogą to zrealizować zarówno w pierwszym, jak i w ostatnim roku. Mają całkowitą wolność i czas na prace badawcze. Przy trzyletnich kontraktach to artyści decydują, dokąd pojedą na tournée. Pro Helvetia ocenia jakość wykonania projektu po trzech latach.

Zespoły, które nie otrzymały grantów, dostają szczegółowe wyjaśnienie, dlaczego tak się dzieje⁵⁴.

5. Niemcy - model ogólnokrajowego networku

W Niemczech w 2005 r. wprowadzono program na zasadzie narodowego networku pod ogólną nazwą **Tanzplan Deutschland**, czyli **Niemiecki plan dla tańca**. Poza tym taniec, podobnie jak inne dziedziny sztuki, od wielu lat otrzymuje pomoc finansową od urzędów miejskich, krajowych (landy) i z kasy państwowej. Największe kwoty tradycyjnie przeznacza się na działalność państwowych teatrów baletowych. Niezależna scena tańca jest raczej marginalna, dlatego trafiają tu niewielkie dotacje, w założeniu przeznaczone dla mniejszych grup tańca i indywidualnych choreografów. W ramach Tanzplan taniec współczesny otrzymał dodatkowe wsparcie w wysokości **12,8 mln euro**. Z tej kwoty w ciągu pięciu lat mogą korzystać środowiska taneczne z ośmiu miast oraz z Berlina, z uwagi na jego stołeczny status. Każde z ubiegających się o dotację miast (rywalizowało w sumie 14) musiało przedstawić plan rozwoju tańca na swoim terenie. Miasto otrzymujące dotację zobowiązuje się, że wesprze obrany plan taką samą sumą pieniędzy, jaką Narodowy Fundusz Finansowania przeznaczył na ten cel (było to maksimum 1,2 miln euro). W dialogu z ponad dwustoma reprezentantami instytucji kultury, samymi artystami, przedyskutowano lokalne i regionalne warunki współpracy

Słabą stroną tego oryginalnego planu jest to, że nikt nie wie, co stanie się za pięć lat, gdy wyczerpią się środki funduszu i miasta same będą decydować, jak chcą dalej wspierać

⁵⁴ Wypowiedź Andrew Hollanda, dyrektora sekcji tańca Fundacji Pro-Helvetia, na Międzynarodowej Konferencji Exchange/Change podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Warszawa, 13-14 czerwca 2008 r.

nowe projekty. Mocną stroną planu jest natomiast fakt, że umożliwia budowanie infrastruktury tańca.

Tanzplan nie jest tylko funduszem, ale rodzajem organizacji dążącej do zbudowania sieci współpracy. Łączy on tancerzy i pedagogów, polityków i obywateli, regiony i struktury regionalne i krajowe, uniwersytety ze stowarzyszeniami artystycznymi, umożliwiając współpracę tam, gdzie do tej pory kontakt był bardzo słaby. Praktycznie przekłada się to na organizację sympozjów, może nie zawsze spektakularnych, ale za to skutecznych. Za zawartość programową odpowiedzialni są uznani artyści i badacze.

Inicjatywy lokalne dzielą się na **Tanzplan Local** (lokalny plan dla tańca) i **Tanzplan Educational Programme** (program edukacyjny). Tanzplan local rozwija i inicjuje programy taneczne w różnych miastach Niemiec. Tanzplan Educational Programme to inicjatywy bliskiej pracy na danym terenie w zakresie treningów dla tancerzy, choreografów i edukacji choreograficznej. Ponadto Tanzplan Deutschland wspomaga koprodukcje w ramach Krajowej Sieci Sztuk Performatywnych (Nationales Performance Netz – NPN), wspomaga niemiecką platformę taneczną i dwa portale internetowe dance-germany.org i tanznetz.de. W jego ramach zorganizowano w latach 2006 i 2009 **Niemiecki Kongres Tańca** (Tanzkongress Deutschland). Organizacja Tanzplan nie przyjmuje bezpośrednio aplikacji o dofinansowanie, ale działa jako organ wykonawczy Niemieckiej Federalnej Fundacji Kultury i Funduszu Sztuk Scenicznych.

Tanzplan Educational Programme obejmuje innowatorskie inicjatywy w dziedzinie edukacji tanecznej, skoncentrowane przede wszystkim wokół kwestii, jak lepiej przygotować studentów do praktycznego wykonywania zawodu, jak wspomagać wymianę interdyscyplinarną w szkołach, jak poprawiać standardy europejskie nauczania.

W Niemczech istnieje wiele uniwersytetów, szkół gwarantujących wyższe wykształcenie z zakresu tańca, ale żadna z tych uczelni nie zajmowała się tańcem współczesnym, więc ustalono, że właśnie taka powstanie w Berlinie. Organizację programu nauczania powierzono wybitnym choreografom światowej klasy, jak William Forsythe, czy naukowcom, jak Scott de Lahunta. Wyższa Szkoła Tańca przy Uniwersytecie Sztuki w Berlinie funkcjonuje dziś jako projekt pilotażowy programu Tanzplan

6. Austria - model współpracy międzyinstytucjonalnej

Tanzquartier Wien to pierwsza instytucja w Austrii powołana wyłącznie z myślą o tańcu współczesnym i sztuce performance'u. Założona w 2001 r., bardzo szybko zdobyła rangę eksperymentalnego, zorientowanego na dyskusję otwartego ośrodka. Usytuowaną w dzielnicy muzeów – Museums Quartier, jednej z największych przestrzeni poświęconych kulturze na świecie – jest doskonałym przykładem udanej z nimi współpracy. Sezon taneczny trwa cały rok, przestrzenie dla tańca sąsiadują z muzealnymi oraz galeryjnymi. Organizowane są zarówno warsztaty i treningi dla tancerzy, jak i projekty badawcze, pokazy, publiczne próby, odczyty i publiczne dyskusje.

Przy Tanzquartier działa centrum informacji z publiczną biblioteką i wideoteką. W ramach programu spektakli Tanzquartier pokazuje najbardziej innowacyjne trendy w tańcu współczesnym, obejmujące zarówno własne produkcje i koprodukcje, jak i występy gościnne zagranicznych artystów. Do współpracy zapraszani są zarówno artyści z Europy Zachodniej, jak i Wschodniej i Południowo-Wschodniej (ci ostatni dwa razy w roku są zapraszani na dwumiesięczne stypendia).

7. Szwecja⁵⁵

7.1. Pierwsza organizacja pozarządowa dla tańca

Znaczącym okresem dla rozwoju tańca w Szwecji były lata siedemdziesiąte (po wcześniejszym modernistycznym nurcie, reprezentowanym przez zespół Cullberg Ballet o najwyższej światowej renomie). Wtedy na kanwie ruchów polityczno-społecznych powołano organizację **Dance Centre Sztokholm**, grupującą niezależne zespoły i tancerzy. Jej zadaniem było i jest zarówno reprezentowanie interesów twórców, jak i rozwijanie kontaktu z publicznością. Artyści przygotowywali programy dla bibliotek, szkół, przedszkoli, i innych społecznych nieteatralnych przestrzeni. Wyraźnie zaznaczało się w ich pracach zaangażowanie społeczno-polityczne, kwestie feministyczne, relacji interpersonalnych etc.

⁵⁵ Paragraf opracowany na podstawie L. Hammergren, *Sweden: Equal Rights To Dance?*, w: *Europe Dancing*, A. Grau, S. Jordan (red.), London 2000.

W latach siedemdziesiątych w Szwecji działało również wiele grup tańca folklorystycznego. Ponieważ często osiągały one wyższe dochody (z racji szeroko zakrojonej praktyki instruktorskiej, wykładów), środowisko modernistyczne (tancerze folklorystyczni również skupiali się wokół Dance Centre) oponowało przeciwko traktowaniu ich jako grup artystycznych. W efekcie ministerstwo obcięło znacznie dotacje, zaznaczając, że tylko poszukiwania bardziej eksperymentalne mogą liczyć na wsparcie rządowe. Obawa przed utratą subsydiów spowodowała pewien schematyzm projektów artystycznych.

Lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte w Szwecji to również znaczący rozwój struktur edukacji artystycznej. W 1957 r. w Sztokholmie powstała Akademia Baletu, która z biegiem czasu stała się ośrodkiem nauczania różnych stylów tanecznych: tańca historycznego, modernistycznego, dla dzieci itd..

7.2. Nowa polityka kulturalna

W 1980 r. z powodu kryzysu ekonomicznego, finansowanie tańca zostało znacznie ograniczone. W 1996 r. ustanowiono nową politykę kulturalną, w ramach której taniec został oddzielony od teatru i muzyki i skoncentrowano się na budowaniu jego infrastruktury. W 1974 r. podobny zabieg w teatrze zaowocował powstaniem wielu regionalnych teatrów ze stałymi zespołami. Problemem okazał się brak odpowiednich przestrzeni dla tańca, zbyt mały rynek, zbyt słabo rozwinięta sieć producentów i zbyt wysokie koszty tournée. Taniec miał znacznie niższe dotacje niż teatr. Mimo to w 1996 r. ustanowiono regionalne centra taneczne: Dance Centre North, Dance Centre West and Dance Centre South.

Istnieją ponadto trzy najważniejsze niezależne centra: w Sztokholmie (od 1986 r.) , Gothenburgu (od 1987 r.) i Malmö (od 1991 r., formalnie jako Dance Station od 1996 r.). Niezależne centra są finansowane przez państwo i z funduszy lokalnych, ale ich sytuacja nie jest stabilna.

W Szwecji nadal istnieje problem z zapraszaniem dużych zagranicznych produkcji z braku odpowiednich miejsc. Wyjątkiem był założony w 1991 r. House of Dance – Dom Tańca, który pełnił funkcję ośrodka wielozadaniowego. Obejmował dużą scenę oraz mniejszą przestrzeń performatywną, z czasem wprowadziło się tam Muzeum Tańca, które posiada zbiory dotyczące tańców skandynawskich, zachodniego teatru tańca, oraz tańców tradycyjnych z wszystkich kontynentów. W 1999 r. muzeum przeniesiono do innego budynku

przy Operze Królewskiej. Dom Tańca przez wiele lat oferował szeroki program przeznaczony dla zróżnicowanej publiczności, gdzie znalazł się zarówno balet, jak i *modern jazz*, performance czy musical.

W 2005 r. powołano odrębną instytucję – Dance Centre, która reprezentuje wszystkie regionalne centra oraz centrum sztokholmskie. Instytucja ta ma na celu przede wszystkim informowanie, pośrednictwo, prowadzi politykę kulturalną. Jej zadaniem jest też poprawa warunków pracy zawodowych tancerzy, popularyzacja kultury choreograficznej i umacnianie kontaktów z publicznością. Zrzesza ona około 350 członków indywidualnych i grup tanecznych pracujących na szczeblu regionalnym, krajowym i międzynarodowym ze zróżnicowaną publicznością (dzieci, młodzież, dorośli).

8. Europa Wschodnia

8.1. Adaptacja postindustrialnych przestrzeni na potrzeby tańca współczesnego w krajach Europy Wschodniej i Środkowej

8.1.1. Rumunia

Rozwój struktur wspomagających sztukę tańca współczesnego przebiegał różnie w poszczególnych krajach Europy Wschodniej. W niektórych zaadaptowano częściowo model francuski, tworząc jedno lub więcej centrów tańca. Tak stało się między innymi w Rumunii, gdzie po 1989 r. pierwszym kontaktem z tańcem współczesnym był program „La Dance in Voyage” (Taniec w podróży). Przez dwa lata wiele grup tanecznych z Francji przyjeżdżało do Rumunii, prezentując swoje programy i organizując warsztaty. Nie było zbyt wielu choreografów i wszystkie te działania skupiały się w Bukareszcie.

W 1994 r. rumuńscy artyści założyli fundację i powołali pierwszy niezależny ośrodek taneczny. Struktura tego centrum była multidyscyplinarna, nie miało ono też hierarchii. Była to pierwsza platforma debaty o miejscu tańca w Bukareszcie i w ogóle w Rumunii. Forma instytucjonalna ośrodka wymagała od jego twórców bardzo dużej determinacji w zdobywaniu wsparcia. Kiedy środowisko po raz pierwszy zwróciło się w tamtym czasie o fundusze do ministerstwa kultury, urzędnicy w ogóle brali pod uwagę tego, by niezależna organizacja mogła otrzymywać fundusze z budżetu państwa. Rozpoczęła się debata z udziałem

wszystkich tanecznych społeczności, reprezentacji parlamentu oraz ministerstwa kultury. W ministerstwie podjęto pracę nad statusem tańca współczesnego jako odrębną dziedziną sztuki (próbowano przy tym przyłączyć taniec do muzyki lub teatru). W 2001 r. padła propozycja utworzenia „teatru tańca” i spotkała się ze zdumieniem ze strony władz. W końcu po wielu zabiegach ministerstwo obiecało wsparcie w kwocie około 30 tys. euro, ale do wydania przez pośrednictwo struktur państwowych, w tym wypadku Narodowego Teatru Dramatycznego. Oznaczało to, że część pieniędzy pozostanie w teatrze, środowisko odmówiło więc przyjęcia dotacji. W końcu w 2005 r. dzięki wsparciu mediów udało się uzyskać od ministerstwa oficjalne potwierdzenie istnienia Narodowego Centrum Tańca⁵⁶. Dziś według prawa taniec współczesny jest odrębną dziedziną sztuki, nadal nie ustanowiono jednak statusu zawodu tancerza. W Centrum Tańca znajdują się dwa duże studia, scena ze 150 miejscami, w budowie jest biblioteka. Programy są adresowane do zawodowców, krytyków, ale i przede wszystkim do widzów. Celem jest ciągle zwiększanie liczby publiczności. Prowadzone są na przykład otwarte próby, zajęcia dla amatorów. Dotacja państwowa pokrywa tylko jedną czwartą całości budżetu CNDB. Narodowe Centrum Tańca jest jedyną rumuńską instytucją tańca współczesnego, choć państwo utrzymuje w sumie ok. 50 teatrów⁵⁷.

8.1.2. Republika Czeska

Główną organizacją taneczną w Czechach jest Tanec Praha, stowarzyszenie wspierane z funduszy miejskich, ministerialnych oraz dzielnicowych miasta Praga. Tanec Praha jest organizacją pozarządową powstałą w 1991 r. Ma dwa podstawowe priorytety: organizację międzynarodowego festiwalu tańca współczesnego i teatru ruchu oraz rozwój tańca

⁵⁶ Ta pomoc ministerialna została jednak w pewnym sensie wymuszona, a choreografowie rumuńscy zyskali nawet miano „kulturalnych terrorystów” po tym, w 2003 r. jak podczas wizyty francuskiego ministra kultury zorganizowali w Bukareszcie akcję „Fuck posterity, I want to dance now” jako formę prezentacji postulatów środowiska tzw. młodego tańca. M. Pelmuș, *The Landscape Is Changing*, „Tanzheft” 2008, nr 1, s. 4-11.

⁵⁷ Wypowiedź Vavy Stefanescu na konferencji Exchange/Change w Warszawie 13-14 czerwca 2008 r. podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł.

współczesnego w Republice Czeskiej. Tanec Praha jest członkiem IETM (Informal European Theatre Meeting), Aerowaves (European choreographic competition) i Trans Danse Europe oraz ma swoją reprezentację w Czeskiej Komisji d/s Tańca przy UNESCO.

W latach dziewięćdziesiątych festiwal Tanec Praha zdobył ogromną popularność. Został też dostrzeżony przez międzynarodowe organizacje.

Innym projektem realizowanym przez Tanec Praha jest Czeska Platforma Tańca, której pierwsza edycja odbyła się w 1995 r. Jej celem jest prezentacja czeskiego współczesnego tańca zarówno gościom zagranicznym jak i lokalnej publiczności. Ponadto działa wideoteka i centrum informacji.

Dyrekcja stowarzyszenia bierze udział w działaniach Rady Organizacji Pozarządowych przy rządzie czeskim. Jest również współtwórcą Stowarzyszenia Organizacji Pozarządowych w dziedzinie Kultury i Sztuki (General Association for NGOs in Arts and Culture).

Projekty organizacji realizowane są w Teatrze Ponec (dawne kino), otwartej przestrzeni dla niezależnych kreacji artystycznych, obejmujących przede wszystkim taniec współczesny i teatr ruchu, przy czym priorytetowe pozostają wszelkie projekty związane z tańcem współczesnym. Podstawowym celem teatru zapewnienie artystom jak najlepszych warunków realizacji ich projektów. Większość choreografów i tancerzy należy do otwartej grupy artystycznej działającej przy teatrze, która z nim współpracuje i której prace kształtują jego profil dramaturgiczny.

Ważną częścią działalności Teatru Ponec jest współpraca międzynarodowa, inicjowanie międzynarodowych koprodukcji, rezydencji dla zagranicznych artystów i stypendiów dla artystów czeskich. Program teatru zawiera projekty edukacyjne, warsztaty, profesjonalne seminaria, konferencje, dyskusje.

8.1.3. Słowenia

Słoweński Bunkier Productions od 1998 r. podejmuje różne działania producenckie i organizuje coroczny festiwal. W 2004 r. instytucja ta pozyskała swoje stałe miejsce – zabudowania dawnej elektrowni, stąd nazwa Stara Elektryczna. Miejsce to nie było z założenia przeznaczone na sztukę, choć wiele lat temu organizowano tam jakieś działania artystyczne. W odpowiedzi na naciski ze strony Stowarzyszenia Niezależnych Artystów,

innych organizacji pożytku publicznego i radnych miasta Ministerstwo Kultury przeprowadziło renowację budynku, a Bunker Productions dostało ją do zarządzania i prowadzenia na okres trzech lat. Instytucja otrzymuje fundusze z ministerstwa i rady miasta na zarządzaniem budynkiem, ale nie na realizację programu. Nie ma w związku z tym możliwości zaproponowania rezydencji zespołowi tanecznemu i finansowania produkcji. Oferuje jedynie przestrzeń, wsparcie techniczne. Pokazywany jest taniec współczesny, spektakle, instalacje, wystawy, koncert itd. Nie istnieje więc wyraźny profilu miejsca⁵⁸.

8.1.4. Chorwacja

Na mapie Europy Wschodniej rumuński przykład to sytuacja dość komfortowa. Podobne starania podejmuje na przykład środowisko taneczne w Chorwacji, gdzie od kilku lat społeczność ta negocjuje powstanie centrum w budynku po starym kinie. Warto zaznaczyć, że w Zagrzebiu istnieje festiwal tańca z 35-letnią tradycją. Zgodnie z przewidywaniami, remont i oddanie do użytku wspomnianego budynku, już jak ośrodka tańca, odbędzie się w 2009 r.⁵⁹

8.1.5. Estonia

Przejmowanie nieużywanych budynków, często postindustrialnych, na potrzeby tańca współczesnego jest praktyką powszechną w Europie. W Estonii od 2002 r. działa ośrodek skupiający większość zespołów i choreografów współczesnych w tym kraju – Kanuti Gildi SaaL. Tutaj organizowana jest platforma tańca dla młodych twórców debiutujących w ciągu ostatnich dwóch lat, ponadto warsztaty dramaturgiczne i konferencje⁶⁰. Jest to jeszcze jeden przykład silnej społeczności – ale też centralizacji, charakterystycznej dla małych krajów

⁵⁸ Wypowiedź Mojci Jung, dyrektor artystycznej Bunker Productions, na konferencji *Exchange/Change* w Warszawie 13-14 czerwca 2008 w ramach VII Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł.

⁵⁹ Wypowiedź Mirny Zagar, dyrektor Festiwalu Tańca w Zagrzebiu, na konferencji *Exchange/Change* w Warszawie 13-14 czerwca 2008 r. podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł.

⁶⁰ <http://www.saal.ee/>

8.1.6. Litwa

Na Litwie funkcję ośrodka skupiającego najważniejsze działania w dziedzinie tańca współczesnego (festiwal i przestrzeń kreacji) pełni Lithuanian Dance Information Centre, organizacja pozarządowa powstała w 1995 r. W ramach jej działań organizowane są warsztaty, występy gościnne zespołów oraz od 1997 r. – New Baltic Dance – międzynarodowy festiwal tańca współczesnego.

Ciekawym przykładem współpracy międzynarodowej jest „The keđja project”, czyli kilka krajów nadbałtyckich tworzących od 2008 r. międzynarodową platformę wymiany artystycznej, a także pedagogicznej i naukowej. Projekt ten zainicjowany został przez kilka ośrodków i instytucji pod przewodnictwem Lithuanian Dance Information Centre: Dance Info Finland, Dance Information Norway, Moderna Dansteatern (Sztokholm), Iceland Dance Company, Reykjavik Danish Dance Information Centre, Dansens Hus (Kopenhaga)⁶¹.

8.1.7. Serbia

W Serbii od około 2000 r. działała aktywnie niewielka liczba młodych choreografów (wszyscy w Belgradzie). Początkowo wspomagała ich organizacja pozarządowa Centre for New Theatre and Dance, która została rozwiązana po kilku latach. W 2005 r. powstała Dancestation, organizacja pozarządowa, działająca na rzecz promocji i rozwoju tańca współczesnego w Serbii oraz współpracująca z innymi instytucjami tego typu w Balkan Dance Network. Siedzibę dzieli z innymi organizacjami z obszaru sztuki (niezależne kino, interdyscyplinarne czasopismo teoretyczno-krytyczne TKH)⁶².

8.2. Status artysty *freelancera*

W krajach Europy Wschodniej, gdzie taniec cierpi na niedostatki infrastruktury, wielu jest tancerzy *freelancerów*. Bardzo dobrze kondycję ich pracy opisuje słowacka choreografka Marta Poláková. Zwraca uwagę, że: „*contemporary dance project* [to najczęściej] projekt

⁶¹ <http://www.kedja.net/>

⁶² <http://www.dancestation.org/>

bazujący na pryncypiach amerykańskiego *postmodern dance*, łączący ruch, ekspresję i często multi-media, muzykę na żywo i silną koncepcję wizualną, [w którym] projekt scenografii musi liczyć się z ograniczonymi możliwościami finansowymi”⁶³. Koszty takiej niezależności to niestabilność zatrudnienia, niepewność przychodów i możliwości zrealizowania projektu, ale także brak stałego dostępu do regularnego treningu, odpowiedniej diety i niezbędnych zabiegów zdrowotnych. Problemem związanym z krótką żywotnością dzieł choreograficznych jest z kolei niemożliwość dopracowania dzieła, które mogłoby dojrzeć w toku kolejnych reprezentacji (jak ma to miejsce w przypadku spektakli teatralnych). Tancerze niezależni w Słowacji stworzyli w 1996 r. organizację CDA (Contemporary Dance Association), aby móc występować jako organizm prawny wobec instytucji państwowych i przy aplikacjach o budżety twórcze⁶⁴.

⁶³ M. Poláková, *The Cost of Independence*, „Slovak Theatre”, Bratislava 2000, s. 9.

⁶⁴ Tamże, s. 9-11.