



Centrum Sztuki
Dziecka
w Poznaniu



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Taniec”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Anna Królicza, Katarzyna Lemańska, Alicja Müller

Trzy teksty o polskiej choreografii dla młodej widowni

Wstęp

W maju 2023 roku zostałyśmy zaproszone przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu do podjęcia próby zmapowania pola polskiej choreografii dla dzieci i młodzieży oraz sformułowania jego definicji. Podczas spotkania z Joanną Żygowską, dyrektorką Centrum, i Hanną Bylką-Kanecką, członkinią zespołu kuratorskiego Forum o współczesnym tańcu i choreografii dla młodej widowni (organizowanego przez CSD), omawiałyśmy wiele hipotez dotyczących kształtowania się współczesnego tańca i choreografii dla dzieci i młodzieży w Polsce na przestrzeni ostatnich dwóch dekad. Hipotezy te miały zostać zweryfikowane w procesie researchu spektakli dla młodej widowni produkowanych w polskich teatrach oraz przez niezależnych twórców i twórczynie.

Na pierwszym etapie badań skupiłyśmy się na archiwach cyfrowych (np. Encyklopedia teatru polskiego, MICET Muzeum Interaktywne, strona internetowa projektu Mój Dramatyczny) oraz materiałach zamieszczanych na stronach internetowych teatrów instytucjonalnych, a także artystek i artystów niezależnych tworzących dla młodej widowni. Przeglądając informacje udostępniane przez instytucje oraz organizacje goszczące lub/i produkujące spektakle dla dzieci i młodzieży, zwróciłyśmy uwagę na różnorodność terminów wykorzystywanych do opisu specyfiki interesujących nas produkcji. Ta wielość może być wyrazem gatunkowego zróżnicowania badanego przez nas pola, jednak jego zmapowanie za pomocą kwerendy źródeł internetowych okazało się niemożliwe, dlatego w kolejnym kroku zdecydowałyśmy się na przeprowadzenie badań ankietowych.

Przygotowałyśmy dwie ankiety badawcze na temat tańca dla młodej widowni. Pierwsza była skierowana do teatrów instytucjonalnych i grup niezależnych, a druga do choreografek_fów. Do udziału w badaniach zaprosiłyśmy 66 instytucji i zespołów niezależnych oraz 179 choreografek i choreografów, kontaktując się z nimi bezpośrednio lub za pośrednictwem instytucji, z którymi współpracują. Dodatkowo zaproszenie do udziału w badaniu zostało opublikowane na stronie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca i rozesłane przez Związek Artystów Scen Polskich, więc jego zasięg był większy. Formularze zbierałyśmy od 7 sierpnia do 25 września 2023 roku, a finalnie uzyskałyśmy odpowiedzi od 13 teatrów repertuarowych (dramatycznych i dla dzieci) i 47 osób.

Jednym z naszych celów podczas tworzenia ankiet było zmierzenie się z pytaniem, czym jest polska choreografia dla młodej widowni, i poszukiwanie na nie odpowiedzi. Postanowiłyśmy sprawdzić, jak funkcjonuje obecne nazewnictwo w tym obszarze i czy jest konsekwentnie stosowane. Z przeprowadzonych ankiet wynika, że przy spektaklach dla młodej widowni w latach 2004–2023 pracowało 36 ankietowanych choreografek_fów (tj. 63%), a 11 (tj. 23%) nie podjęło działań w tym obszarze. W tym okresie ankietowani stworzyli w sumie 150 produkcji

w teatrach i 44 w organizacjach pozarządowych, co oznacza, że w systemie niezależnym powstała niemal 1/3 produkcji (dokładnie 29,33%). Mimo że w zgodnej opinii ankietowanych przy tworzeniu spektakli dla młodej widowni wymagane są specyficzne kompetencje, to jednak okazjonalnie zajmuje się tym obszarem spora grupa choreografek_fów i tancerek_rzy (czasem są to osoby o nieformalnym wykształceniu).

Na podstawie otrzymanych ankiet przygotowaliśmy analizę statystyczną, a następnie z odpowiedzi opisowych wysnułyśmy wnioski, które w październiku 2023 roku przedstawiłyśmy podczas wspomnianego Forum o współczesnym tańcu i choreografii dla młodej widowni. Kolejny etap realizowanego przez nas projektu stanowi niniejsza publikacja. W przygotowanych tekstach wracamy do wspomnianych rozpoznań i prezentujemy je w uszczegółowionej formule. Katarzyna Lemańska w artykule „«Żeby nie popaść w oczywistości i dziecinadę». Głosy środowiska tanecznego” omówiła wypowiedzi osób ankietowanych jako przedstawicieli środowiska tanecznego pracujących zarówno w obszarze instytucjonalnej, jak i niezależnej choreografii dla dzieci i młodzieży, którzy reprezentują często wykluczające się stanowiska i postulują różne potrzeby. Alicja Müller w tekście „Scena niezależna” referuje stanowiska freelancerek produkujących spektakle i instalacje choreograficzne w ramach projektów oddolnych. Anna Królicza w eseju „Drogi Widzu, daj się wciągnąć, czyli czym bywa polska choreografia dla młodej widowni” w pierwszej części przywołuje momenty zwrotne w kształtowaniu się odrębności i swoistości tanecznej sztuki dla dzieci i młodzieży zarówno w polityce kulturalnej, jak i w estetyce przedstawień. Drugą część jej tekstu stanowią case studies odnoszące się do praktyki artystycznej Karoliny Garbacik, Katarzyny Grabińskiej, Katarzyny Gilgenast i Pawła Koniora.

Serdeczne podziękowania kierujemy do wszystkich osób, które wzięły udział w ankietach badawczych na temat tańca dla młodej widowni. Dzięki Waszemu zaangażowaniu niniejsza publikacja stanowi realny głos środowiska.

Anna Królicza, Katarzyna Lemańska, Alicja Müller

Publikacja powstała w związku z Forum o współczesnym tańcu i choreografii dla młodej widowni, które Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu zorganizowało w dniach 30 września – 3 października 2023.

„Żeby nie popaść w oczywistości i dziecinadę”. Głosy środowiska tanecznego

W niniejszym podsumowaniu finalnego etapu badania, które przeprowadzałyśmy z Anną Królicą i Alicją Müller¹, uwzględniłam ankiety na temat tańca dla młodej widowni wypełnione zarówno przez choreografki_fów współpracujących z teatrami instytucjonalnymi dla dzieci (dramatycznymi, lalkowymi) i ośrodkami sztuki, gdzie tworzą własne spektakle choreograficzne i/lub są autorkami_rami choreografii czy ruchu scenicznego w spektaklach nietanecznych, jak i artystek_tów niezależnych tworzących wyłącznie produkcje taneczne/ruchowe². Zdaję sobie sprawę, że to obszerna i różnorodna grupa fokusowa, reprezentująca różne, czasami wykluczające się stanowiska, ale zależało nam, by uwzględnić większość odpowiedzi ankietowanych. Oddają one rzeczywisty głos środowiska – stąd duża liczba cytowań – borykającego się z brakiem etatów; środowiska tworzącego jednocześnie w trybie repertuarowym i projektowym, którego przedstawiciele pracują – często z ogromnym, nieopłacalnym finansowo nakładem – nie tylko nad własnymi choreografiami, ale i opracowują choreografie/ruch sceniczny w spektaklach dramatycznych lub lalkowych dla dzieci, gdzie pracują z tancerzami i/lub aktorami dramatycznymi i lalkowymi. Osoby te tworzą z przyczyn ekonomicznych często jednocześnie na scenach dla dorosłych i dziecięcych, co uniemożliwia specjalizację w dziedzinie teatru dla młodej widowni. Zależało mi, aby w podsumowaniu nie zabrakło żadnej z tych perspektyw, chociaż składają się one raczej na ruch swobodny, niż porządkują, grupują i wzmacniają odrębne stanowiska i postulaty środowiska choreograficznego skupionego na twórczości dla młodej widowni.

Jeśli w artykule znalazły się uproszczenia, a poszczególne rozdziały, podążające za strukturą ankiety, są zbyt skrótowe, wynika to z bardzo wczesnego etapu badań, stanowiącego mały krok w stronę zmapowania polskiej choreografii dla młodej widowni w Polsce.

Specjalizacja

Zamiast specjalizacji – praca raczej okazjonalna. Większość respondentek_tów podkreślała, że tworzy choreografie w realizacjach teatralnych, tanecznych,

1 Szczegółowo o etapach badania i ankietach piszemy we „Wstępie” do publikacji.

2 W tekście wykorzystałam wybrane ankiety wypełnione przez 24 osoby. Wszystkie zanonimizowane cytaty pochodzą od twórczyń_ców.

interdyscyplinarnych dla młodej widowni raczej okazjonalnie, traktując je jako jeden z wymiarów swojej aktywności zawodowej, a nie specjalizując się w nich. Przy tym wskazywany przez nich staż pracy jako choreografek_fów wynosi od 4 do 40 lat. Jednej z przyczyn takiego stanu rzeczy upatrują w braku zapotrzebowania na ich pracę; często wykonują ją więc z pasji, a nie jako coś stanowiącego podstawę ich utrzymania. Pojawiają się głosy świadczące o potrzebie przemodelowania systemu produkcji dla dzieci i młodzieży – że o warunki do stworzenia takiej choreograficznej pracy twórczynie_rcy często muszą zadbać osobiście. Dlatego tak dużo produkcji powstaje w nurcie niezależnym i jest finansowane z grantów lub stypendiów, co przekłada się na niską żywotność tych spektakli.

Jest bardzo mało teatrów, które biorą na serio młodego widza, stąd tworzę takie spektakle raz na 2-3 lata.

Moim podstawowym źródłem utrzymania i zajętości czasowej jest praca etatowa [...]. Projekty, spektakle i warsztaty dla młodszej publiczności są dodatkową pracą wykonywaną w miarę dyspozycji (kosztem czasu przeznaczanego na odpoczynek/urlop).

Jedna z choreografek zaznaczyła, że od 2016 roku specjalizuje się w choreografii i ruchu scenicznym opartym głównie na polskim języku migowym. Pracuje na styku teatru i wydarzeń interdyscyplinarnych i działa zarówno w teatrach lalkowych dla dzieci (także jako konsultantka PJM), jak i w fundacji, stworzonej celowo do realizacji projektów, w której artyści łączą tradycję oral storytelling, ruch i teatr w polskim języku migowym i fonicznym. Choreografka skupia się na ruchu opartym na znakach PJM i rozszerzaniu go do ruchu abstrakcyjnego („Opieram się na jakościach, kształtach, znaczeniach i możliwościach przestrzennych języka migowego”). Pracuje z różnorodną grupą, na którą składają się tancerze, aktorzy-lalkarze, aktorzy dramatyczni, osoby g/Głuche, performerzy z innych dziedzin – muzycy czy opowiadacze.

Pojawiły się także pojedyncze głosy, że tworzenie spektakli dla młodej widowni stanowi 60% (lub więcej) całej aktywności zawodowej choreografów_fek. Jednocześnie większość osób podkreśla, że to praca, która sprawia im bardzo dużo przyjemności, i jest ona tak samo istotna, jak ta nad spektaklami dla dorosłych. Pojawiały się głosy: „Bardzo lubię tworzyć spektakle skierowane do młodych osób i z nimi”, „z wielką radością i przyjemnością”, „Bardzo, bardzo lubię!”

Inną grupą są osoby, które pracują nad spektaklami z udziałem tej grupy odbiorczej – z dziećmi dla dzieci, a z młodzieżą dla młodzieży i dorosłych – ale jest to obszar badań nad edukacją artystyczną, którego nie poruszałyśmy w pogłębiony sposób w ankiecie, a który wymagałby osobnej pracy badawczej.

Nisza na rynku?

Nisza dla choreografek_fów specjalizujących się w tworzeniu tanecznych spektakli dla młodej widowni istnieje na polskim rynku pracy, chociaż co do jej wielkości opinie są sporne – według części ankietowanych jest raczej niewielka lub mocno wyspecjalizowana (np. dla choreografek_fów spektakli dla najnajołów). Ankietowani zapytani o to, od kiedy dostrzegają rosnący trend produkcji spektakli choreograficznych dla młodej widowni, stawiają cezurę od 5 do 10 lat. Dostrzegają ją zarówno freelancerki, między innymi tworzące scenę eksperymentalną dla rodzin z dziećmi, o czym więcej pisze Alicja Müller, jak i osoby zajmujące się choreografią przede wszystkim w teatrach repertuarowych.

Moim zdaniem taka nisza istnieje tylko i wyłącznie w przypadku spektakli stricte tanecznych, takich, gdzie ruch, taniec, choreografia są dominującymi i głównymi środkami wyrazu, a nie dodatkiem, uzupełnieniem, dodatkowym środkiem. Jeśli mowa zaś o tworzeniu spektakli w repertuarowych teatrach dotowanych z publicznych środków, to takiej niszy brak.

Sądzę, że małymi krokami zaczyna pojawiać się – nie moda – to zbyt wiele powiedziane... raczej tendencja do zauważania potrzeby sztuki dla młodego widza w szerokim jej ujęciu.

Biorąc pod uwagę rozwój sceny eksperymentalnej dla rodzin z dziećmi i teatru dla najnajołów i przedszkolaków, uważam, że obszar choreografii dla młodej widowni to dynamicznie rozwijająca się dziedzina współczesnej choreografii – dotąd mało zbadana.

Gdzie choreografki_fowie szukają zatrudnienia? Ankietowani deklarują, że instytucji, z którymi współpracują, jest niewiele, szczególnie w miejscach nastawionych na pracę dla młodej widowni, ponieważ taniec, zwłaszcza taniec dla dzieci, jest niewystarczająco docenianą i wspieraną formą artystyczną. Dotyczy to zarówno teatrów dla dzieci, jak i oper czy miejskich instytucji kultury. Spektakle oparte głównie na przekazie ruchowym – zdaniem ankietowanych – częściej jako niezależne produkcje tworzone są przez fundacje czy stowarzyszenia, natomiast w teatrach dramatycznych i lalkowych ruch wciąż stanowi jeden z marginalnych elementów scenicznych. Jedna z choreografek zauważyła, że polskie teatry coraz częściej potrzebują – i tę potrzebę komunikują – współpracy z choreografkami, ale ma wrażenie, że nie wynika to z rosnącej świadomości dyrektorów, którzy chcą zwiększyć widzialność choreografii, ale z oddolnych działań reżyserek_rów potrzebujących wsparcia przy tworzeniu swoich spektakli. Jako przykład dobrych praktyk wymienione zostało Centrum Kultury w Lublinie, gdzie cyklicznie powstają spektakle dla dzieci, a ruch sceniczny zawsze odgrywa w nich ważną rolę. Choreograf zatrudniony jest tu na stałe i prowadzi swój autorski projekt.

Edukacja

W Polsce nie ma systemowej edukacji artystycznej dla choreografek_fów ukierunkowanej na spektakle dla młodej widowni. Zdaniem ankietowanych organizowane są wyłącznie warsztaty rozwojowe czy kilkudniowe kursy dokształcające dla choreografów i tancerzy; artyści wymieniają warsztaty organizowane przez kolektyw Holobiont czy Martę Bury. Odpowiedni program nauczania zaś jest niezbędny, ponieważ w pracy dla młodej widowni potrzebna jest wiedza pedagogiczna i z zakresu rozwoju psychofizycznego dzieci i młodzieży. Jedna z ankietowanych zaznaczyła:

Pomimo wyższego wykształcenia w dziedzinie teatru tańca podczas studiów nie zdobyłam takowej wiedzy. Jako absolwentka Wydziału Rytmiki szkoły muzycznej dostałam w toku nauki wykształcenie psychologiczne, metodyczne i pedagogiczne, z którego korzystam.

Choreografki_fowie biorące_cy udział w ankiecie swoje wykształcenie zdobywali na całym świecie, ale nie podają specjalistycznych kierunków w zakresie tworzenia spektakli choreograficznych dla młodej widowni. Jako przykład dwukrotnie pada Frankfurt University of Music and Performing Arts we Frankfurcie nad Menem, gdzie w ramach edukacji pedagogicznej odbywają się fakultety z tworzenia spektakli zarówno z udziałem dzieci i młodzieży, jak i skierowanych do młodej widowni. Z mojego researchu nie wynika, aby były to zajęcia wyłącznie dla choreografów. Na tej samej uczelni w ramach studiów Master's Program in Contemporary Dance Education można prowadzić własne badania na wybrany temat i tam właśnie jeden z ankietowanych dostrzega „możliwość samoedukacji przy wsparciu ekspertów”. Więcej przykładów nie pada, co pozwala przypuszczać, że takowe specjalistyczne kierunki nie istnieją, a przynajmniej nie w Europie. Pozostaje edukacja nieformalna polegająca na sieciowaniu się środowiska.

Odrębnym tematem jest edukacja kulturalna dzieci. Choreografki_fowie zwracają uwagę na wymiar edukacyjny ich twórczości – spektakle powinny zainteresować odbiorcę tańcem i ruchem. Jeden z ankietowanych powołuje się na warsztaty w Danii, gdzie brał udział w warsztatach, które „pomagały młodym widzom interpretować taniec”. O kompetencjach odbiorczych pisze więcej osób, zastanawiając się, jakimi środkami (przez symbolikę ruchu, bogatą warstwę słowną?) dotrzeć do widzów „niewystarczająco obeznanym w sztuce tańca”:

[...] najbardziej frustrujący jest moment, kiedy [...] widz ma wrażenie, że ta sztuka nie jest dla niego, ponieważ ewidentnie czuje, że było w tym jakieś przesłanie, lecz on [nie ma kompetencji – dop. K.L.], aby je odczytać.

Przeważająca część ankietowanych uważa jednak, że nie można zakładać, że młodzi odbiorcy mogliby języka ruchu nie zrozumieć, przez co trzeba go infantylizować, upraszczać albo redukować, by głównym źródłem narracji było jednak słowo. Przeciwnie – uważają, że mają do czynienia z niezwykle wymagającą publicznością:

Z pewnością błędem jest zdarzający się niestety pogląd, że sztuka dla młodego odbiorcy może być mniej wymagająca, że można się „mniej starać”, nie być precyzyjnym, zaangażowanym. W moim poczuciu zupełnie przeciwnie, młody widz, odbierający przekaz wszystkimi zmysłami, potrafi być bardzo uważnym i krytycznym odbiorcą, którego nie da się łatwo zabawić, oszukać, i on także bardzo wyraźnie daje świadectwo swojego odbioru, prawdziwie, szczerze reagując na propozycję artystyczną.

Metody pracy

W odpowiedziach dotyczących specyfiki pracy nad spektaklami dla młodej widowni ankietowani zwracali uwagę, że dzieci i młodzież to bardzo różnorodna grupa odbiorcza ze względu na różnice między etapami rozwojowymi w obrębie poszczególnych grup: wśród przedszkolaków, dzieci w wieku wczesnoszkolnym, na ponadpodstawowym etapie kształcenia. W odpowiedziach pojawiało się często, że praca choreograficzna dla młodej widowni powinna być związana z wiedzą na temat grupy docelowej (profilowanie materiału z uwagi na rozwój psychofizyczny odbiorców, ich potrzeby i zainteresowania) oraz że wymaga od choreografek_fów doświadczenia w pracy z dziećmi i młodzieżą. (Tu wracamy do kwestii braku możliwości wykształcenia w tym zakresie).

W odpowiedziach dotyczących metod pracy większość osób deklarowała, że praca nad spektaklem dla młodej widowni nie różni się od tej dla dorosłych, jeżeli chodzi o metody reżysersko-choreograficzne, sposób pracy z tancerzem i aktorem czy dojrzałą tematykę spektaklu. Istotne jest, by w procesie tworzenia uwzględnić, że spektakle dla dzieci nie są dla tancerzy mniej wymagające (np. pod kątem techniki tańca), ale jednocześnie pozwalają na swobodniejszą zabawę ruchem. W wielu odpowiedziach pojawiał się bardzo konkretny postulat, by pamiętać o czasie trwania spektaklu.

Choreografki_fowie w kontekście afektywnego odbioru spektakli zastanawiali się, jaką formę ekspresji („przepływ energii i rytm”) przyjąć: jak ich wrażliwość, wyobraźnia, poczucie humoru przekłada się na relacyjność w spektaklu. Przekaz powinien być tak konstruowany, by mógł być odbierany wielopoziomowo, przez dorosłych i dzieci. Ankietowani podkreślali, że ich myślenie o zaangażowaniu widza nie różni się w pracy nad spektaklami dla dorosłych i młodszych widzów, ale w teatrze dla młodej widowni ma ono szczególne znaczenie. Respondenci zwracali uwagę, że w spektaklach dla młodej widowni częściej pojawia się interakcja z widzami, aktywizacja i zaangażowanie ruchowe publiczności, możliwość

manipulowania obiektami występującymi na scenie. Dlatego tak istotne jest wzięcie pod uwagę wrażliwości sensorycznej widowni, jej motorycznego rozwoju, sposobów doświadczania świata.

Ruch sceniczny w spektaklach dramatycznych/lalkowych

Choreografki_fowie dzielili się także swoim doświadczeniem w pracy z reżyserem dramatycznym. Ankietowani wskazywali, że najczęściej pracują z aktorami teatru lalkowego, następnie aktorami ogólnie, tancerzami, aktorami teatru muzycznego, w grupach mieszanych składających się z aktorek_rów i tancerek_rzy. Jeden z respondentów zauważył: „Ruch sceniczny zależy od oczekiwań reżysera czy choreografki_fa oraz posiadanych przez aktorów zdolności. Mam wrażenie, że im bardziej elastyczni i otwarci aktorzy, tym więcej rzeczy można w spektaklu zrobić”. Inny zwrócił uwagę, że kiedy jego praca przy spektaklu w teatrze lalek opierała się na improwizacji i szukaniu rozwiązań na zadany temat, to tancerze i aktorzy stali się współtwórcami choreografii. Zdarzały się jednak krytyczne komentarze dotyczące niezrozumienia przez reżyserki_rów roli choreografii i choreografki_fa w spektaklu, na przykład:

Częściej przy spektaklach dziecięcych choreograf jest od tzw. ustawiania piosenek. Cóż, kilkakrotnie uświadamiałem reżyserom_rkom, że nie zawsze moja ingerencja w piosenki jest uzasadniona.

Na pytanie o gatunki spektakli, przy których pracują, respondenci wymieniali wszystkie odpowiedzi z listy: produkcje w całości opierające się na przekazie ruchowym; wykorzystujące elementy choreografii / ruchu scenicznego / plastyki ruchu / gestu; muzyczno-ruchowe (wtedy jednym z rodzajów choreografii są układy do utworów muzycznych) i interdyscyplinarne.

Z kolei pracownicy ośmiu teatrów³ wskazywali, że ruch w ich spektaklach dla młodej widowni stanowi bardzo ważny, często główny środek ekspresji, a fabuła lub jej większa część jest przekazywana właśnie przez ruch lub ruch z muzyką. Jeden z teatrów lalkowych od ponad 30 lat tworzy spektakle, w których rytm i ruch sceniczny (rzadziej choreografia) stanowi ważny element:

3 Na 66 ankiet wysłanych do repertuarowych teatrów z ofertą dla dzieci i młodzieży odpowiedziało 13 instytucji, z czego 4 nie miały w swoim repertuarze w latach 2004–2023 spektakli choreograficznych/tanecznych. Ośrodki, które odpowiedziały twierdząco, to: Bytomski Teatr Tańca i Ruchu ROZBRAK, Olsztyński Teatr Tańca, Teatr Animacji w Poznaniu, Teatr Baj, Teatr Dzieci Zagłębia im. Jana Dormana w Będzinie, Teatr im. Jana Kochanowskiego w Opolu, Teatr Lalki i Aktora w Wałbrzychu, Teatr Lalki „Tęcza” w Słupsku, Wrocławski Teatr Lalek. Obecnie nie każdy z tych teatrów ma w swojej ofercie spektakle dla młodej widowni, ale kilka deklorowało w najbliższych sezonach takowe premiery.

Działania aktorów z formą/lalką oparte były zawsze na rytmie. Układy choreograficzne tworzone dla zespołu aktorskiego różniły się od występów tanecznych, ponieważ uwzględniały formę, animant jako istotny element budowania plastyki ruchu. Istniały również dłuższe sekwencje taneczne, które były immanentną częścią koncepcji przedstawienia. To oczywiście, że w spektaklach dla dzieci muzyka i ruch tworzą nastrój zdarzeń scenicznych, wpływają na emocje odbiorców.

Liczba teatrów, która odpowiedziała na ankietę, nie jest reprezentatywna, ale chciałabym zaznaczyć, że większość tych instytucji widzi konieczność angażowania zawodowych choreografek_fów do produkcji dla młodej widowni i jest to dla nich bardzo istotne („Choreograf do spektaklu wnosi nową jakość, ubogaca go, a przede wszystkim (szczególnie w teatrze lalek) otwiera przestrzeń do łączenia tańca z formą lalkową, rekwizytem, elementem scenografii”). Zdarzają się jednak i takie opinie, że choreograf_fka nie jest potrzebny_na, ponieważ aktorów cechuje interdyscyplinarność. Jeden z teatrów repertuarowych dla dorosłych miał w swojej ofercie spektakl dla najmłodszych wykorzystujący w dużej mierze ruch, ale kwalifikował go jako przedstawienie w nurcie teatru inicjacyjnego.

Wracając do pytania o niszę, jeden z teatrów sprofilowanych na spektakle choreograficzne – który pierwsze przedstawienie dla dzieci zrealizował w 2018 roku – potwierdził, że obecnie jest duże zapotrzebowanie na niekomercyjne wydarzenia artystyczne dla dzieci i młodzieży:

Zauważamy tendencję wzrostową w zainteresowaniu tej grupy wiekowej (wraz z rodzicami). [...] Realizacja spektakli dla młodej widowni pozwala uwrażliwić tę grupę docelową na sztukę teatru tańca i buduje widownię, która będzie regularnie odwiedzać teatry i teatry tańca.

Co dalej?

W dalszym etapie badań polskiej choreografii dla młodej widowni należałoby między innymi:

- rozpoznać potrzeby młodej widowni i stanowisko teatrów instytucjonalnych w tej sprawie;
- zmapować instytucje, które wspierają choreografię dla młodego widza;
- przeanalizować zapotrzebowanie na pracę choreografek_fów w produkcjach repertuarowych;
- zbadać taneczną scenę eksperymentalną, z uwzględnieniem spektakli dla rodzin, najmłodszych, przedszkolaków;

- opisać kwestie budżetowe – ile kosztuje produkcja choreograficzna i jej eksploatacja, czy jest rentowna, dlaczego dofinansowanie kultury dla dzieci jest tak niskie;
- zbadać kondycję edukacji artystycznej i kulturalnej dla dzieci i młodzieży;
- zastanowić się, jak wzrasta poziom świadomości roli choreografii i tańca w teatrze dziecięcym;
- stworzyć katalog nazw odnoszących się do zjawisk choreograficznych, które są w żywym użyciu.

Katarzyna Lemańska – krytyczka teatralna, redaktorka. Kształtuje program Festiwalu Nowe Epifanie w Warszawie i była konsultantką programową 27. i 28. Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego KONTAKT w Toruniu. Członkini Komisji Artystycznej 26. i 28. Ogólnopolskiego Konkursu na Wystawienie Polskiej Sztuki Współczesnej. Stała współpracowniczką Gazety Teatralnej „Didaskalia” i „Notatnika Teatralnego”. Publikowała między innymi w „Dialogu”, „Teatrze”, „Polish Theatre Journal”, na platformach taniecPOLSKA.pl i CzasKultury.pl. W latach 2017–2022 członkini redakcji czasopisma naukowego „Performer”. Redaktorka wielu artykułów o teatrze i tańcu i m.in. książek „Pokolenia Solo. Choreografowie w rozmowie z Anną Królicą” i „Z pomocą Muz. 25 lat Festiwalu Szekspirowskiego w Gdańsku” (także autorka koncepcji). Laureatka 7. Konkursu dla Młodych Krytyków Teatralnych im. Andrzeja Żurowskiego. Interesują ją kwestie dostępności i niwelowanie barier kulturowych w teatrze dla dorosłych i młodej widowni oraz polski teatr G/głuchych.

Scena niezależna

Pole eksperymentalnej choreografii dla młodej widowni i rodzin z dziećmi, o którego reprezentantkach piszę w poniższym tekście, otwiera się nie tylko na nieoczywiste, nietradycyjne sposoby produkcji, lecz także na alternatywne (niehierarchiczne, horyzontalne) modele bycia razem – zarówno w kontekście relacji scena–widownia, jak i dziecko–opiekun_ka. Chce destabilizować patriarchalne struktury, w których dzieci zajmują miejsca podporządkowanych Innych, a ich sprawczość i podmiotowa autonomia są kwestionowane. Chociaż zyskuje ono w przestrzeni polskich sztuk performatywnych coraz większą widzialność, artystki_ści w nim tworzące_cy mierzą się z wieloma problemami wynikającymi przede wszystkim z niesprzyjającego im systemu finansowania niezależnych produkcji.

Zanim przejdę do omówienia ankiet wypełnionych przez artystki reprezentujące niezależną scenę choreografii dla dzieci i młodzieży, chciałabym osadzić je w kontekście pozostałych wypowiedzi. Trzy spośród czterdziestu osób na pytanie o to, czy tworzenie „choreografii w realizacjach teatralnych, tanecznych, interdyscyplinarnych dla młodej widowni” jest ich specjalizacją, odpowiedziały jednoznacznie twierdząco. W dwóch innych wypowiedziach padła taka sugestia. Sześć respondentek_tów zadeklarowało natomiast, że interesujący nas obszar nie jest w ich praktykach dominujący, jednak pracy w nim nie traktują one_ni jako czegoś, co wydarza się wyłącznie okazjonalnie. Warto zwrócić też uwagę na odpowiedzi, które sugerują chęć specjalizacji (dwie) lub zwiększenia częstotliwości swoich aktywności w polu choreografii dla młodej widowni (również dwie).

W opisanej wyżej grupie choreografek_fów znalazły się zarówno osoby, które regularnie współpracują z teatrami instytucjonalnymi i tworzą choreografie albo opracowują ruch sceniczny do spektakli lalkowych czy dramatycznych lub są autorkami_rami repertuarowych produkcji tanecznych/ruchowych, jak i twórczyni_rcy działające_cy w przestrzeni choreografii niezależnej, funkcjonującej w trybie grantowo-stypendialnym. W poniższym artykule omówię sytuację artystek reprezentujących to ostatnie pole. Mam na myśli freelancerki produkujące spektakle i instalacje choreograficzne w ramach projektów oddolnych. Są to produkcje, które nie trafiają do instytucjonalnych repertuarów – ich życie rozwija się w kapryśnym obiegu niezależnym.

Pragnę w tym miejscu podkreślić, że nie opisuję całego polskiego mikrokosmosu niezależnej choreografii dla młodej widowni, tylko przywołuję rozważania respondentek ankiety. Celem tego tekstu nie jest prezentacja ani omówienie konkretnych choreografii. Ma on charakter polifonicznego przeglądu stanowisk,

myśli i postulatów sformułowanych przez artystki, które uczestniczyły w naszym badaniu. Innymi słowy – bazuję na materiale z ankiet i przy jego pomocy staram się nakreślić specyfikę pracy twórczyń niezależnych, które specjalizują się w choreografii dla młodej widowni (lub traktują ją jako jedną ze swoich równorzędnych aktywności).

W artykule stosuję metodę parafraz i pewnych uogólnień, tworząc wielość o scenie eksperymentalnej choreografii dla rodzin z dziećmi, który – mam nadzieję – będzie mógł stać się punktem wyjścia do dalszych badań i szczegółowych case studies. Tekst konstruuje na podstawie wybranych wypowiedzi sześciu freelancerek.

Niezależna choreografia dla młodej widowni a rynek

Pisząc o rynkowej sytuacji niezależnej choreografii dla młodej widowni, artystki z jednej strony diagnozują odczuwalny od mniej więcej pięciu lat wzrost zainteresowania nią, z drugiej – podkreślają, że wciąż mówimy o marginesie marginesu. Jeśli przyjąć bowiem, że choreografia stanowi obrzeża polskiego pola sztuk, to w tym układzie miejsce choreografii dla rodzin z dziećmi okaże się niejako podwójnie peryferyjne. Chodzi tu nie tyle o to, że taniec jest wykluczony z mainstreamu, ile o to, że mimo jego coraz intensywniejszej obecności w strukturach hegemonicznego teatru dramatycznego, choreografki_fowie nie mają takiego samego dostępu do kapitału symbolicznego i ekonomicznego, co na przykład reżyserki_rzy. Problemem pozostaje też brak przestrzeni, w których choreografia mogłaby rozwijać się na własnych warunkach. W Polsce niezależny taniec jest bezdomny i niewystarczająco zaopiekowany przez politykę kulturalną.

Niewydolność systemu finansowo-infrastrukturalnego doskwiera całemu choreograficznemu polu, a w przypadku osób tworzących dla młodej widowni wydaje się jeszcze bardziej dotkliwa. Wynika to między innymi ze stereotypów na temat sztuki dla dzieci jako odbiorców niewymagających, dających się łatwo zwieść. Dziecięca publiczność nie jest przez decydentów traktowana serio, a co za tym idzie – równie niepoważnie podchodzi się do stawek proponowanych artystkom_tom dla niej tworzących.

W tym kontekście w ankietach pada stwierdzenie, że choreografki współdzielą doświadczenie nauczycielek, niań, opiekunek i – szerzej – osób, które wykonują prace tradycyjnie uznawane za kobiece i z tego powodu marnie opłacane. Można tu dodać, że kobiety i dzieci w męskim świecie zajmują miejsce nieracjonalnych. Innych: przestrzeń tego, co cielesne, emocjonalne, afektywne, nieprzewidywalne, ale i wywrotowe i dlatego przez patriariat uporczywie ujarzmiane. Te paralele nie wyjaśniają, rzecz jasna, wszystkich problemów, z jakimi mierzy się świat niezależnej choreografii. Niemniej namysł nad nimi pozwala dostrzec polityczny potencjał, który buzuje w przestrzeni oddolnej choreografii dla młodej widowni.

Metody

Pisząc o specyfice pracy nad choreografiami dla młodej widowni, choreografki podkreślają, że elementem twórczego namysłu musi być ciało widza – jego sensoryczna wrażliwość z jednej i motoryka z drugiej strony. Przygotowując spektakl/installację performatywną dla rodzin z dziećmi, projektuje się nie tyle widowisko, ile doświadczenie, dlatego bardzo ważne jest rozpoznanie sposobów i strategii dziecięcego poznawania świata i urządzania się w nim. Równie istotne jest projektowanie dramaturgii relacji między opiekunkami_nami, artystkami_tami a młodymi widzami_dzami. W tym kontekście trzeba sobie zadać pytania o zasady uczestnictwa w performatywnym wydarzeniu i dystrybucji sprawczości między wszystkimi osobami w teatralnej przestrzeni, a także uruchomić pracę wyobraźni, dzięki której możliwe stanie się przewidzenie reakcji młodej widowni i włączenie tych przewidywań do scenariusza. Forma powinna być na tyle płynna, by uwzględnić różnorodność uczestniczek_ników, ale też na tyle stała, by wszystkim zapewnić bezpieczeństwo (także pod kątem BHP).

Warto w tym miejscu zauważyć, że spektakle choreografek, o których piszę, są interaktywne, co oznacza, że dzieci nie zajmują w nich pozycji biernych i unieruchomionych obserwaterek_rów, tylko aktywnie współtworzą performatywne wydarzenie. Aby doświadczenie uczestnictwa nie było opresyjne i/lub przytłaczające, trzeba zadbać o sensoryczną równowagę. Poziom głośności dźwięku, rodzaj światła, konstrukcja scenografii i jej faktura, rytm – to wszystko wpływa na to, jak ciało czuje się w teatrze. Nieokiełznana intensywność sensualnych wrażeń może dzieci wystraszyć, a przesadne złagodzenie czy spowolnienie dynamiki – uśpić. W projektowaniu warstwy audialno-wizualnej nie chodzi więc, jak wnioskuję, o sam olśniewający efekt, ale przede wszystkim o stworzenie angażującej i przyjemnej przestrzeni, która zaprasza do cielesnych eksploracji.

Z ankiet wyłania się przekonanie, które dałoby się streścić następująco: spektakl nie musi być jak wesołe miasteczko, które ciągle podtrzymuje ekscytację i oferuje niekończące się atrakcje. Budowanie zaangażowania nie polega na choreografowaniu sensacji, lecz na praktyce uważności. Choreografki są uważne na zmiany uwagi i energii oraz ich fluktuacje. Dbają o klarowność intencji i przekazu, co nie oznacza, że wprowadzają formy banalne. Komunikatywność nie jest jednoznaczna z trywialnością ani – tym bardziej – z bylejakością. Artystki pracujące w polu niezależnej choreografii dla młodej widowni szczególną wagę przywiązują do jakości swojej scenicznej obecności – chcą być dostępne i bezpośrednio. Dodają, że opisane strategie twórcze nie są radykalnie odmienne od tych, które uruchamiają, tworząc dla dorosłych. Różnica polega przede wszystkim na szczególnym uwrażliwieniu na cielesno-sensualno-afektywne wymiary współbycia.

Choreografki piszą też, że w przypadku przedstawień dla rodzin z dziećmi trzeba pamiętać o „podwójności” odbiorcy i proponując konkretne działania czy ruchy, uwzględniać obie perspektywy, szukać możliwości ich połączeń. Z kolei w polu choreografii dla najmłodszej widowni, z którą możliwy jest jedynie kontakt niewerbalny, szalenie istotna wydaje się autentyczność ruchu i sam jego przepływ. Dzieci, które jeszcze nie mówią i nie dekodują choreografii słów, bardzo dobrze „czytają” ciało, dlatego w samym procesie twórczym ważne jest rozwijanie praktyk somatycznych.

Choreografki podkreślają, że „młoda widownia” nie jest formacją homogeniczną, a co za tym idzie – szczególnej uważności wymaga proces dostrajania spektaklu czy instalacji do potrzeb i możliwości konkretnej grupy wiekowej. Sojuszniczką w tych działaniach może być wiedza na temat wzorców neurorozwojowych. Praktyką ruchową, która pozwala na inicjowanie demokratycznego dialogu z osobami o różnych doświadczeniach i motorykach, jest między innymi improwizacja, bo jej źródłem jest ruch naturalny, uważny na „tu i teraz”.

Edukacja i polityka

Eksperymentalne choreografie dla młodej widowni i dla rodzin z dziećmi, które bardziej niż fabuły, efekty wizualne i teatralne iluzje cenią dialog i uważność, mogą wydać się – jak piszą ankietowane artystki – dziwaczne i ekscentryczne. Z tego powodu koniecznością, jak myślę, staje się edukowanie szeroko rozumianego środowiska na tematy związane z ich specyfiką i rozszczelnianie utartych wyobrażeń na temat teatru dla dzieci jako tego, który opowiada bajki i zaczarowuje publiczność. Ważne jest także, jak podpowiadają choreografki, upowszechnianie alternatywnego myślenia o teatrze, tańcu i choreografii – skupienie uwagi na procesie, relacjach, dialogu, a nie na samej produkcji „dzieł” w zamkniętych i niepodatnych na przekształcenia formach.

Odchodząc od ankiet i sięgając do własnego doświadczenia jako widzki i badaczki, chciałabym na koniec dodać, że spektakl interaktywny, który zaprasza najmłodszych do działania, ale niczego im nie narzuca, jest nie tyle atrakcyjną rozrywką, ile przede wszystkim laboratorium społecznej zmiany i przestrzenią praktykowania nadziei oraz afirmowania kontrhegemonicznych sprawczości, a także nowych – czułych i empatycznych – wspólnot, niepodlegających kategorycznemu prawu dorosłej większości. Instalacja performatywna/sensoryczna, która jest zaprojektowana z myślą o najniższych (dzieciach w wieku od kilku miesięcy do trzeciego roku życia), przywraca widzialność osobom marginalizowanym w sferze publicznej. Upomina się o uznanie tego, co drobne i powolne, i tworzy świat, w którym „małość” nie jest powodem wykluczenia, a delikatność czy kruchość staje się celebrowaną wartością.

Alicja Müller – badaczka i krytyczka tańca, doktorka nauk humanistycznych, na Wydziale Polonistyki UJ prowadzi zajęcia poświęcone antropologii i estetyce ruchu oraz wiedzy o kulturze współczesnej. Jest autorką książki „Sobątańczenie. Między choreografią a narracją” (Kraków 2017); publikowała m.in. w „Didaskaliach”, „Tekstach Drugich” i „Czasie Kultury”. Jest stypendystką MKiDN (2023), laureatką Ogólnopolskiego Konkursu im. Andrzeja Żurowskiego na Recenzje Teatralne dla Młodych Krytyczek i Krytyków (2014), konkursu Instytutu Teatralnego na najlepszą pracę magisterską z zakresu wiedzy o teatrze, widowisku i performansie (2014/2015) i Nagrody Teatralnej im. Stanisław Wyspiańskiego (2020). Współpracowała m.in. z Fundacją Off Camera, Fundacją Performat, Art Stations Foundation, Fundacją Teatr Nie-Taki!, Fundacją Burdąg, Krakowskim Teatrem Tańca i Cricoteką.

Drogi Widzu, daj się wciągnąć¹, czyli czym bywa polska choreografia dla młodej widowni. Wybrane przykłady

W związku z zaproszeniem przez Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu do udziału w Forum o współczesnym tańcu i choreografii dla młodej widowni stworzyliśmy² podczas badania ankietę, aby lepiej poznać mechanizmy rządzące tą przestrzenią sztuki dla dzieci. Teatr dla dzieci (także ten sięgający po choreografię) jest jednym ze stałych elementów krajobrazu teatrów publicznych. W ostatnich latach, dzięki nasilonemu zainteresowaniu tańcem współczesnym oraz zwrotowi edukacyjnemu w kulturze, dzieje się w tym obszarze coś więcej. To nieokreślone „coś więcej” dotyczy wzmożonej aktywności choreografów i choreografek tworzących dla młodej widowni – będących reprezentantami niezależnego środowiska.

Podobnie jak w innych przestrzeniach sztuki, tak i w obszarze tańca (zarówno instytucjonalnym, jak i niezależnym) odczuwalne są zmiany – dotyczą one nowej propozycji modelu kultury, związanego z partycypacją. W środowiskach związanych szeroko z kulturą (w tym także sztuką dla dziecka) mówi się też o zaangażowanym charakterze uczestnictwa w kulturze, większej czułości w tworzeniu i myśleniu o wspólnotowości. Zauważany jest również wyraźny zwrot w myśleniu społecznym i w podkreśleniu znaczenia komunikacji pomiędzy rodzicem (opiekunem) a dzieckiem. Podczas oferowanych przez różne placówki (studia, domy kultury, centra sztuki, teatry etc) zajęć dla dzieci, a nierzadko także spektakli, pojawiają się elementy, które wspierają i wzmacniają relację opiekuna z dzieckiem, poprzez połączenie zabawy ze wspólnym wykonywaniem ćwiczeń.

Nietrudno zauważyć, że obszar spektakli dla młodej widowni ma idealne warunki, aby te postulaty czy zmiany konsekwentnie aplikować i urzeczywistniać. Wynikają one przecież z natury tego teatru, gdzie zabawa z dziećmi, realizowana w różny sposób – bezpośredni lub przetworzony – może być idealnym polem do wcielania wspomnianych propozycji. Trudno się dziwić, że bazują na tym koncepcie zarówno twórcy zajęć i warsztatów, jak i choreografowie czy reżyserzy-autorzy spektakli dla młodej widowni.

1 Fragment z opisu spektaklu „Pan Kejk” Pracowni Tańca PRYZMAT / Olsztyńskiego Teatru Tańca – zob. „Pan Kejk”, Olsztyński Teatr Tańca, <https://ott.olsztyn.pl/pan-kejk> (dostęp: 9 stycznia 2024).

2 Przy tworzeniu i opracowywaniu ankiety pracowałam w trzyosobowej grupie badawczej z Katarzyną Lemańską i Alicją Müller. Więcej informacji dotyczących procesu badania można znaleźć we Wstępie do niniejszej publikacji, ankietę analizują także w swoich tekstach Katarzyna Lemańska i Alicją Müller.

Inna zauważalna przemiana dotyczy roli opiekuna lub rodzica dziecka. Zamiast wbiegać na chwilę do studia czy domu kultury, aby zostawić dziecko na zajęciach i uciec do swoich spraw, w ostatnich latach staje się on aktywnym uczestnikiem zajęć. Traktuje warsztaty jako moment przeznaczony dla dziecka i spędza z nim czas w celu pogłębiania relacji. Część poznanych na warsztatach zadań może później wykorzystywać z dzieckiem podczas wspólnych zabaw w domu.

W konsekwencji wspomnianych przemian twórcy coraz częściej w strukturę spektakli wpisują interakcje pomiędzy dziećmi i opiekunami, dziećmi (widzami) a artystami, dziećmi między sobą. Nierzadko zachęcają jednocześnie do zmiany przestrzeni, czyli wyjścia z widowni na scenę lub przestrzeń zajmowaną przez wykonawców. Taki element pojawia się często w produkcjach Kolektywu Holobiont, ale też w spektaklu „Poruszony las” Olsztyńskiego Teatru Tańca.

Chciałabym przywołać kilka zjawisk, które mogły mieć znaczenie w zauważaniu emancypacyjnego charakteru tanecznych wydarzeń dla dzieci. Stosunkowo niedawno³ pojawił się nowy typ spektaklu, czyli przedstawienia dla najnajów. Bardzo szybko przywykliśmy do tej formy i może trudno sobie przypomnieć, że jeszcze jakiś czas temu nie było w ofercie kulturalnej takiej propozycji dla najmłodszych dzieci, to jest do lat trzech. Choć jest to zjawisko świetnie już przyswojone, w szeroko rozumianym teatrze dla dzieci pozostaje ciągle bardzo świeże. W 2011 roku w jednym ze swoich tekstów Alicja Morawska-Rubczak pisała:

Spotkanie z dzieckiem poprzez teatralizowane formy zabawy bywa też podstawą twórczości dla najnajmłodszych (dzieci w wieku od 0 do 3 lat).

Moda na spektakle dla tak malutkich dzieci przyszła do nas z Zachodu, gdzie ten nurt rozwijany jest od blisko trzydziestu lat, choć najciekawsze, niezwykle odkrywcze artystycznie i estetycznie produkcje przyniósł XXI wiek. Mam tutaj na myśli chociażby „Holzklopfen” i „H20” Teatru Helios z Hamm, „Mig, Dig, Os” Aaben Dans z Roskilde, „Überraschung” Dschungel Wien czy „Under dem Tisch” Toihaus Theater z Salzburga. Swobodnie można pisać o tym teatrze w kategoriach performatywnych, ale wolę tym razem mówić o jego potencjale, jako zabawy, w której dorosły spotyka się z dzieckiem, po raz kolejny zawieszając w próżni odpowiedź na pytanie: czy to w ogóle jest teatr?

[...]

Teatr dla najnajmłodszych otwiera z pewnością zupełnie nowy rozdział w historii teatru dla dzieci – nigdy bowiem kreatywność maleńkich dzieci nie spotykała się w takiej bliskości z ekspresją artystyczną, a co ciekawe i potwierdzone przez

3 Jak podaje Alicja Morawska-Rubczak, spektakl dla najnajów pojawiły się w Europie Zachodniej w latach 80., a w Polsce około 2010 roku – zob. Alicja Morawska-Rubczak, „Teatr dla dzieci jest do niczego”, „Dwutygodnik” 2011, nr 52, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/2249-teatr-dla-dzieci-jest-do-niczego.html> (dostęp: 28 listopada 2023).

badania takich twórców jak chociażby Barbara Kölling – dyrektorka i reżyser we wspomnianym Helios Theater – ten typ teatru odwraca wektory edukacji, pozwala przyjrzeć się kilkunastomiesięcznym dzieciom w nowej sytuacji, podczas niecodziennych interakcji, odsłania przed nami tajniki tego wciąż najbardziej niedostępnego okresu w rozwoju człowieka. To my uczymy się od dzieci. Taka funkcjonalizacja tej działalności artystycznej biegnie jednak gdzieś obok samej sztuki, która dzięki nowym odbiorcom, wchodzi na nieeksploatowane dotychczas obszary praktyki artystycznej⁴.

Za pytaniem „czy to w ogóle jest teatr?”, pojawiającym się w tekście Alicji Morawskiej-Rubczak, kryje się informacja, że równocześnie teatr dla dzieci wstąpił w fazę awangardowych i eksperymentalnych poszukiwań i zaszedł w nich dość daleko. Podobnie dzieje się z choreografią, która od początku XX wieku cały czas redefiniuje swój status, absorbując coraz szersze przestrzenie innych sztuk jako własne. Wygląda na to, że teraz na dobre anektuje teatr dla dzieci i to właśnie tutaj realizowanych jest wiele innowacyjnych projektów.

W czasie badania ankietowego zdecydowałyśmy się zapytać zainteresowanych o ich aktywność w przestrzeni spektakli wykorzystujących choreografię dla dzieci, a realizowanych w latach 2003–2022. W tym okresie zmienia się sposób mówienia o najmłodszych i o sposobach socjalizacji i wychowywaniu dzieci. Zarówno w ankietach, jak i podczas samego Forum (w wypowiedziach prelegentów i artystów) wielokrotnie podkreślana była podmiotowość dziecka. Większość z choreografów objętych badaniem pracowała w tym okresie okazjonalnie przy produkcjach dla dzieci. Nie wszyscy mieli profesjonalne wykształcenie, ale mogli wykazać się doświadczeniem w tej dziedzinie, od lat bowiem pracują w przestrzeni tańca. Brak odpowiedniego wykształcenia należy natomiast uznać za objaw szerszego zjawiska i znak czasu, wynika on bowiem z ograniczenia prowadzonej systemowo edukacji w zakresie tańca na poziomie akademickim⁵.

Wydaje się, że do roku 2015 obszar spektakli dla młodej widowni stosujący choreografię jako główne medium nie był jeszcze uznawany za autonomiczny. W 2010 roku powstał w Poznaniu dziecięcy program Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci stworzony przez Alicję Morawską-Rubczak w ramach renomowanego wieloformatowego programu kuratorowanego przez Joannę Leśniewską. Kolejne ważne wydarzenie związane z choreografią dla dzieci odbyło się również w Starym Browarze w 2015 roku w ramach Alternatywnej Akademii Tańca – była to Praktyka

4 Tamże [interpunkcja oryginalna].

5 W Polsce do czasu powołania Wydziału Teatru Tańca jako pozamiejskowej filii Wyższej Szkoły Teatralnej (obecnie: Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie) brakowało edukacji w obszarze akademickiego tańca współczesnego.

choreograficzna w kontekście tworzenia dla dzieci w wieku 0–6 lat z Daliją Aćin Thelander. Jednak w niedawno wydanym „Słowniku tańca współczesnego” nie ma jeszcze haseł związanych z takimi spektaklami. Warto nadmienić, że „Słownik...” został wydany w 2022 roku, ale tworzenie jego siatki pojęć zainicjowano w 2015 roku i uwzględniała ona ówczesną (poza pojęciami historycznymi) perspektywę postrzegania polskiej sceny tańca.

Sytuacja nabrała nieco dynamiki w 2017 roku. Wtedy to bowiem po raz pierwszy na poziomie ministerialnym pojawił się program „Wydarzenia dla dzieci i młodzieży”, wyróżniający się wśród innych programów ministerialnych. W jego programie można zgłaszać projekty, które będą realizowane w każdym (a więc i tanecznym) obszarze z zakresu twórczości artystycznej i edukacji kulturalnej Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego albo też będą sytuowały się na styku sztuk (chodzi więc o działania interdyscyplinarne).

Hanna Bylka-Kanecka wskazuje rok 2019 jako istotny moment dla widzialności choreografii dla młodej widowni. Jest on związany z ustanowieniem po raz pierwszy Małej Platformy, będącej częścią Polskiej Platformy Tańca. Platforma ma dłuższą tradycję, jej historię można liczyć od roku 2008, a wprowadzenie choreografii dla dzieci do repertuaru można odczytywać jako wyraźne podkreślenie jej znaczenia oraz wskazanie konieczności wyodrębnienia tego rodzaju spektakli i pokazywania większej liczby różnorodnych realizacji obok przedstawień dla dorosłych. W czasie wskazanym przez Bylkę-Kanecką wyłonione zostały trzy spektakle: „blisko” (reż. Alicja Morawska-Rubczak, Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu), „Pan Kejk” (w choreografii Katarzyny Grabińskiej, Pracowni Tańca PRYZMAT i Kolektywu Holobiont), „_on_line_” (reż./chor. Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka). Planowana na 2024 rok kolejna Polska Platforma Tańca, powracająca po kilkuletniej przerwie, również zakłada organizację Małej Platformy Tańca.

6 Stary Browar Nowy Taniec to autorski program wykreowany przez Joannę Leśniewską realizowany w latach 2004–2020 w ramach działań fundacji Art Stations by Grażyna Kulczyk. Obejmował on różne obszary i najnowsze trendy związane ze współczesną choreografią, prezentowane np. w ramach Alternatywnej Akademii Tańca, Tańca na Malcie, wspomnianego programu Stary Browar Nowy Taniec dla Dzieci i innych. Więcej informacji można znaleźć tu: „O programie”, <https://www.artstationsfoundation5050.com/taniec/oprogramie/> (dostęp: 5 stycznia 2024).

7 „Słownik tańca współczesnego”, red. Małgorzata Leyko, Joanna Szymajda, Łódź 2022.

8 Dla porównania dodam, że pięcioro z naszej grupy 37 choreografów i choreografek zaryzykowało i wskazało konkretną cezurę, od której na rynku pracy zauważyli i zauważyły zmianę w podejściu do przedstawień dla dzieci. Wśród odpowiedzi padały daty: rok 2003, 2012, przełom lat 2016 i 2017, rok 2019, dekada 2013–2023.

9 Zob. Hanka Bylka-Kanecka, „Taniec eksperymentalny dla rodzin z perspektywy practices as research na przykładzie spektaklu DOoKOŁA Kolektywu Holobiont”, „Kultura Współczesna” 2020, nr 4, s. 135–143.

W tej części tekstu przejdę do analizy wybranych przedstawień stworzonych dla młodej widowni, prezentowanych na zasadzie case studies – w celu pokazania rozpiętości i różnorodności zagadnień związanych z polską choreografią dla młodej widowni. Rozpoczęte latem badania ankietowe pokazały, jak bardzo zróżnicowany jest to obszar, a także – wywołujący dyskusję nie tylko w środowisku niezależnym, lecz również w instytucjach publicznych (np. teatrach muzycznych, teatrach lalkowych i dramatycznych). Mimo rosnącego zainteresowania i zapotrzebowania na przedstawienia dla młodej widowni choreografowie nadal nie mogą liczyć na stałe zatrudnienie w instytucjach, dlatego też osoby pochodzące ze środowiska niezależnego tworzą spektakle jedynie okazjonalnie. Czasami choreografowie mogą tworzyć tylko dzięki współpracy z instytucjami i organizacjami pozarządowymi. Wśród wyróżniających się przykładów regularnego tworzenia choreografii dla młodej widowni można wskazać dwa nazwiska. Pierwsza z osób to Jacek Gębura, zatrudniony w Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu, tworzący spektakle w swoim miejscu pracy (w nurcie instytucjonalnym), ale równie często w innych teatrach poza Capitołem jako zlecenia zewnętrzne. W efekcie realizuje przynajmniej jeden spektakl choreograficzny dla dzieci rocznie. Druga – Alicja Morawska-Rubczak, działająca pomiędzy organizacjami pozarządowymi i instytucjami, nie tylko w Polsce, ale i za granicą, tworząca co najmniej jeden spektakl na rok, w ostatnich latach nawet w rytmie dwóch–trzech produkcji rocznie. Inne i inni biorący udział w ankiecie choreografki i choreografowie mimo tworzenia wartościowych przedstawień tanecznych dla dzieci, cieszących się zainteresowaniem i aprobatą, nie mają możliwości tak częstej pracy w tym obszarze, mimo iż popyt na przedstawienia dla dzieci jest duży.

Chciałabym przyrzeć się pracom i warunkom produkowania spektakli w choreografii Karoliny Garbacik, choreografki, tancerki, pedagożki oraz dyrektorki festiwalu tańca Kalejdoskop i Niepublicznej Szkoły Sztuki Tańca w Białymstoku. Od pewnego czasu w jej artystycznym portfolio powraca pewien punkt – choreograficzne spektakle dla dzieci realizowane we współpracy z Białostockim Teatrem Lalek. Wystawiła tam trzy spektakle taneczne, czasem określane przez teatr także jako interdyscyplinarne¹¹. Wyznaczenie granicy pomiędzy spektaklem choreograficznym a tanecznym jest bowiem umowne. Bez wątplenia można

10 Festiwal jest tworzony oddolnie, podobnie zresztą jak pozostałe działania Karoliny Garbacik, które wynikają z jej prywatnej inicjatywy i są finansowane w oparciu o drugi sektor i sektor organizacji pozarządowych.

11 Sygnalizuję tu szerszy problem związany z niekonsekwentnie implementowanym nazewnictwem spektakli choreograficznych dla młodej widowni w opisach przedstawień i informacjach prasowych w środowisku instytucjonalnym. Kiedy choreografowie freelancerzy z dużą uwagą i namysłem tworzą siatkę pojęć wokół swojej pracy artystycznej, to w teatrach publicznych często inne decyzje niż tylko artystyczne wpływają na określenie tych wydarzeń jako interdyscyplinarne, wykorzystujące elementy taneczne, taneczne (bardzo rzadko choreograficzne). Zjawisko to jednak wymaga szerszego badania i sprobematyzowania.

stwierdzić, że głównym medium jej przekazu jest ruch i choreografia, ale przedstawienia mają często atrakcyjną i nietuzinkową scenografię i kostiumy, znaczący i nierzadko specjalnie na potrzeby premiery przygotowany utwór muzyczny, a także korzystają z dobrodziejstw innych sztuk. Może właśnie z tych powodów postrzegane są jako interdyscyplinarne, choć dominuje tu taniec.

W przedstawieniach Karoliny Garbacik na plan pierwszy wysuwa się ruch rozumiany zawsze jako choreografia. Stanowi on najistotniejszy aspekt spektaklu, wokół którego rozwijają się inne warstwy przedstawienia. Narracja ruchowa tworzona jest z uwzględnieniem zasad kompozycji choreograficznych, opierając się na języku skodyfikowanych figur. Z dużą czułością podchodzi się także do muzyki oraz relacji, w jakiej pozostaje ona wobec ruchu i przestrzeni. Na przykład w „Mikrokosmosie. Kompozycji” autorem muzyki jest świetnie zapowiadający się muzyk Piotrek Kurek, w niektórych kręgach znany jako kompozytor eksperymentalny.

To właśnie wspomniany spektakl „Mikrokosmos. Kompozycje” (2009) otworzył trwającą już kilkanaście lat współpracę choreografki z Białostockim Teatrem Lalek. W tym czasie odbyły się jeszcze dwie premiery: „Karnawał zwierząt” (2015) oraz „Meet CoPpeLia” (2021). Co ciekawe, przedstawienia Karoliny Garbacik realizowane w Białostockim Teatrze Lalek mają dwóch producentów: organizację pozarządową, z którą związana jest Karoliną Garbacik¹², oraz teatr, co dobrze odzwierciedla charakter tej współpracy (częściowe zaanagazowanie teatru). Mimo owocnej i stałej współpracy z teatrem trudno mówić o jej ciągłości, skoro kolejne produkcje pojawiają się co kilka lat.

Z kolei poza Białostockim Teatrem Lalek Garbacik stworzyła jeszcze dwa tytuły dla dzieci – mowa o: „Brakującym ogniwie” (2019) i „Niebieskiej zasłonie” (2023)¹³. Brakujące ogniwo to spektakl baletowy w jednym akcie, realizowany przez Fundację Rozwoju Sztuki Tańca we współpracy z Zespołem Szkół Muzycznych im. Ignacego Paderewskiego w Białymstoku, a skierowany jest do dzieci od siódmego roku życia. W ostatniej z dotychczasowych produkcji Karoliny Garbacik dla dzieci, w „Niebieskiej zasłonie”, reżyserem i autorem scenariusza jest Paweł Chomczyk, muzykiem – Robert Jurčo. Ten spektakl zrealizowany został wyłącznie przez Fundację Rozwoju Sztuki Tańca – stworzyły go uczennice prowadzonej przez Fundację szkoły baletowej.

Warto również dodać, że Karolina Garbacik prywatnie jest mamą, co zgodnie z myślą Jürgena Habermasa o tym, że nie da się rozdzielić sfery prywatnej od publicznej, ma tutaj wyjątkowe znaczenie, ponieważ mogło mieć wpływ na

12 Są to wymiennie: Podlaskie Stowarzyszenie Tańca oraz Fundacja Rozwoju Sztuki Tańca.

13 Spektakl powstał między innymi we współpracy z Pawłem Tomczykiem, odpowiedzialnym za reżyserię i scenariusz.

tworzenie spektakli dla dzieci. Zauważyłam, że wraz z dorastaniem syna artystki zmienia się grupa docelowa, której dedykowane są jej spektakle, tworzy je bowiem dla coraz starszych dzieci. Możliwe, że to jedynie zbieg okoliczności, ale w tym „dorastaniu” grupy odbiorczej upatrywać można odniesienia do procesu rozwoju jej dziecka: spektakle tworzone są z myślą o grupie wiekowej, do której w danym momencie należy chłopiec. Sama artystka-choreografka ujawnia z kolei, że przy Karnawale zwierząt do muzyki Charles’a Camille’a Saint-Saënsa nieformalną rolę pierwszego widza odgrywał jej syn – Jędrrek. Obserwując jego reakcje podczas oglądania spektaklu, mogła sprawdzić, czy zaplanowane elementy, wpisane w dramaturgię spektaklu, działają na potencjalnego odbiorcę albo jak będą działały na inne dzieci. Sama wielokrotnie siedziałam w czasie tego spektaklu na widowni i obserwowałam, jak duża część młodej publiczności wstaje z miejsc i wchodzi na scenę. Spektakl sam w sobie nie zakładał integracji obu pól – tego przeznaczonego dla widzów i tego dla artystów. Żywa reakcja publiczności spotykała się jednak zawsze z przyzwoleniem na ich pozostanie na scenie. Obserwując poruszone dzieci, miałam wrażenie, że uległy one magii teatru; stały na scenie prawdziwie oczarowane zmianą nastroju, wywołaną zalaniem przestrzeni niebieskim światłem, dzięki czemu scena przypominała tafel jeziora, na której pojawił się łąbędz z „Karnawału zwierząt”. Innego rodzaju zachwyty i zainteresowanie budziły uwspółcześnione maski, związane z fascynacją syna choreografki grą „Angry Birds” (a która to gra działa na wyobraźnię wielu dzieci w podobnym wieku). Mogły być pomostem między wywodzącym się z historii spektaklem a współczesnymi małymi widzami. Interdyscyplinarność spektaklu, oparta na bogatej i urozmaiconej scenografii i reżyserii światła, trafiała do wyobraźni odbiorcy (spektakl przeznaczony był dla dzieci od lat pięciu).

Inny ciekawy przykład działań artystycznych, zawieszonych pomiędzy instytucją a organizacją pozarządową, przynosi Pracownia Tańca PRYZMAT, prowadzona przez choreografkę Katarzynę Grabińską oraz Fundację Tańca i Sztuki ARToffNIA z Olsztyna. Zespół posługuje się językiem teatru tańca, mocno osadzonym w ruchu technicznym, czerpiącym z tańca współczesnego. W repertuarze Pracowni pojawiają się projekty dla profesjonalnych artystów-tancerzy, prowadzona jest także stała działalność edukacyjna dla dzieci, młodzieży i dorosłych. Często uczniowie z Pracowni Tańca PRYZMAT są zapraszani do realizowania przedstawień wraz z profesjonalnymi artystami w instytucjach kultury, zdarzyło się tak na przykład przy „Jasiu i Małgosi” w reżyserii Włodzimierza Nurkowskiego w Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej im. Feliksa Nowowiejskiego w Olsztynie oraz dwa razy w spektaklach reżyserowanych przez Janusza Kijowskiego – „Amahl i nocni Goście” w Filharmonii Warmińsko-Mazurskiej oraz „Sztukmistrz z miasta Lublina” w Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie. Odbyła się także współpraca łączona z Baletem Dworskim „Cracovia Danza” przy „Balecie o kawie”.

W ramach tego tekstu interesuje mnie głównie działalność związana z młodą widownią, dlatego warto dodać, że młodzi tancerze czy adepci Pracowni Tańca PRYZMAT wyróżniają się w swoim środowisku, zdobywając nagrody na Ogólnopolskich Konfrontacjach Tanecznych. Traktuję aktywność tej pracowni jako sytuującą się pomiędzy instytucją a organizacją pozarządową, ponieważ fundacja realizuje bogaty i interdyscyplinarny program, którego ze względu na jego szeroki zasięg nie powstydziłaby się żadna instytucja. Tym, co różni Pracownię Tańca PRYZMAT od typowej instytucji kultury, jest forma finansowania (brak stałej dotacji z funduszy miejskich) i sposób zarządzania placówką. Pracownia pokazuje jednakże swoje projekty w przestrzeniach instytucji kultury, stale podejmując współpracę z Filharmonią Warmińsko-Mazurską, Olsztyńskim Planetarium i Obserwatorium Astronomicznym czy Teatrem im. Stefana Jaracza. Spektakle te przygotowywane są przez Olsztyński Teatr Tańca, który również działa w ramach Fundacji Tańca i Sztuki ARToffNIA¹⁴. W jednym z wywiadów Katarzyna Grabińska podkreślała świadomość wagi pracy z dziećmi:

Jeśli chodzi o najmłodszych widzów, to mam poczucie, że naprawdę powinniśmy się wspinać na wyżyny naszych umiejętności, traktować go w sposób mądry, dostarczać mu różnych bodźców, otwierać. Dzięki temu mamy szansę wpłynąć na jego wrażliwość i kreatywność¹⁵.

Przykładem takiego działania jest spektakl „Pan Kejk” (2018), zrealizowany przez tancerzy Pracowni Tańca PRYZMAT, a następnie zaadaptowany na zawodowych tancerzy Olsztyńskiego Teatru Tańca. Akcja przedstawienia jest dość abstrakcyjna, a kolejne sceny przywołują motyw podróży i poznawania, obserwowania zachowań i zwyczajów odwiedzanego w spektaklu przestrzeni. Nie ma tu skomplikowanej opowieści; zaryzykowałabym nawet stwierdzenie, że można ten spektakl oglądać z pominięciem sugerowanej fabuły, a i tak pozostanie przyjemnym doznaniem estetycznym. W warstwie scenograficznej wykorzystuje się wyrazistą i soczystą paletę barw podstawowych – na kostiumach tańczącego zespołu pojawiają się kolory czerwony, żółty, niebieski, czarny i zielony. Inną atrakcją jest biały ekran,

14 W ramach działań Fundacji Tańca i Sztuki ARToffNIA oprócz Pracowni Tańca PRYZMAT działa Olsztyński Teatr Tańca, w którego repertuarze pojawiają się spektakle tworzone przez dorosłych i dojrzałych twórców powstałe z myślą o młodej widowni.

15 Katarzyna Grabińska, Trzy sposoby przeżywania życia na kwadracie, „Gazeta Olsztyńska” 2020, 18 kwietnia, <https://gazetaolsztynska.pl/643999,Olsztynski-Teatr-Tańca-Trzy-sposoby-przezywania-zycia-na-kwadracie-ROZMOWA.html> (dostęp: 28 listopada 2023).

16 „Pan Kejk” był jednym z trzech spektakli prezentowanych w czasie pierwszej Małej Platformy Tańca w 2019 roku obok blisko, reż. Alicja Morawska-Rubczak (Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu) i on_line, reż./chor. Aleksandra Bożek-Muszyńska, Hanna Bylka-Kanecka (Kolektyw Holobiont).

na którym wyświetlają się w dymkach znane z komiksów zapisy graficzne różnych stanów emocji, które zostają później powiązane z tym, co widzimy na scenie. Przekaz i sposób prowadzenia narracji rozgrywa się za pomocą ekspresji tanecznej opartej na skodyfikowanym zestawie kroków i figur; to spektakl w pełni wychoreografowany, w którym nie brakuje potencjału zabawy i gry, a także elementów komicznych. Sceny są budowane w klarowny sposób, mają zazwyczaj swoją puentę i nie są zbyt długie. Przedstawienie trwa zaledwie 32 minuty (w wersji premierowej 37). Pozytywny wydźwięk spektaklu wpływa relaksująco na odbiorcę niezależnie od jego wieku. W tle słychać wyraźny beat, mający znaczenie dla samego ruchu i sposobu budowania ruchowych przekazów. Spektakl był tworzony w konwencjonalnej przestrzeni scenicznej, premiera zaś odbyła się na scenie filharmonii, jest więc spektaklem bardziej do oglądania niż spektaklem interaktywnym, włączającym dzieci do akcji w wybranym fragmencie – co nie zmienia faktu, że u jego podstaw leży łatwo odczuwalny pomysł zabawy. Autorzy spektaklu pisali w programie:

Spektakl skierowany jest do publiczności w każdym wieku. Tancerze prowokują, podsuwają obrazy, resztę pomaga nam odczytać nieograniczona wyobraźnia, którą widzowie mogą uruchomić od pierwszych minut spektaklu. Każdy może zinterpretować spektakl na swój sposób: można odkryć kontekst społeczny, polityczny jak również ten zwykły, codzienny, mikrospołeczny.

Drogi Widzu, daj się wciągnąć Popolandii, pozwól sobie na nieskrępowaną zabawę z własną wyobraźnią, śmieję się w głos, kiedy tylko masz ochotę i może spróbuj [...]¹⁷.

Katarzyna Grabińska ma w swoim zespole dojrzałe tancerki-choreografki, które również prowadzą zajęcia z dziećmi, a także włączają się w proces tworzenia spektakli. W Pracowni Tańca PRYZMAT oraz w Olsztyńskim Teatrze Tańca bliską współpracowniczką Katarzyny Grabińskiej jest Anna Janczarek, mająca już na swoim koncie doświadczenia z choreografią dla dzieci. Pracownia nawiązała też jeszcze jedną ważną współpracę artystyczną: z hiszpańską choreografką, Anną Rubirolą, będącą też psychologiem dziecięcym. Namawia ona do tworzenia spektakli dosłownych, o prostych kształtach i krótszej formie. Zasady te zastosowała w spektaklu „Poruszony las”, który stanowi zaproszenie dla dzieci od zera do trzech lat, ich opiekunów, ale i tancerzy do przeniesienia się do wykreowanej na potrzeby spektaklu przestrzeni, gdzie dźwięk, faktury i ruch próbują oddać koloryt i sensualność bycia w lesie. Jest to piękny spektakl: kameralny, intymny, niezwykle sensualny, stworzony we wspólnej przestrzeni dla wszystkich – zarówno artystów, jak i widzów.

17 „Pan Kejk”, Olsztyński Teatr Tańca, dz. cyt.

Obie wspomniane tu choreografki – Karolinę Garbacik i Katarzynę Grabińską – łączy fakt, że pracują albo tworzą warunki do pracy z dziećmi przez zajęcia ruchowe i taneczne na co dzień. Pracują w przestrzeni czystej choreografii, dbając jednak o inne elementy sceniczne, które pozwalają taniec podkreślić lub dopełnić. Ich prace są często realizowane w konwencjonalnej przestrzeni scenicznej. Podejrzewam, że ma na to wpływ liczba zaangażowanych do przedstawiania tancerek i tancerzy oraz forma choreografii, którą dobrze ogląda się z pewnego dystansu. Tworzone przez nie światy są nasycone kolorami, ciekawymi i niekonwencjonalnymi kształtami i fakturami materiałów bądź elementów scenografii czy rekwizytów. Często nie są dosłowne, dzięki czemu wpływają na pracę wyobraźni młodych widzów, wzbudzają zaciekawienie i mogą intrygować. Wszystkie stosowane środki wyrazu są przemyślane, a produkcje cechuje duża dbałość o detal i zaangażowanie twórczyń w proces produkcji. Są to spektakle najczęściej niezależne bądź powstałe w wariacie łączonym (instytucja i organizacje pozarządowe).

Mimo prób dotarcia do jak najliczniejszej grupy choreografów tworzących spektakle dla dzieci czy to w nurcie niezależnym, czy to w teatrach publicznych, w zaledwie niewielkim stopniu udało nam się poruszyć w czasie badań temat improwizacji i choreografów prowadzących zajęcia w tym obszarze. Takie praktyki prowadzi choćby Paweł Konior, który z dorosłymi pracuje od 2010, a z dziećmi – od 2013 roku. W swojej pracy powołuje się na metodę Itaya Yatuva, izraelskiego choreografa pracującego w Hakvutza Dance School [Szkoła Tańca Hakvutza], który w 2014 roku opracował metodę Contakids i od tamtej pory prowadzi warsztaty. Drugim źródłem inspiracji dla Koniora jest metoda Weroniki Scherborne. Jak sam pisał:

Równoległe [do zajęć z dorosłymi w Bielsku-Białej w 2013 – dop. A.K.] zacząłem prowadzić zajęcia dla dzieci i ich opiekunów, na które było sporo chętnych, a dotyk nie sprawiał już takiej trudności. Dlatego zacząłem wprowadzać większy dystans fizyczny, nie skupiając się tak bardzo na zasadach związanych z punktem kontaktu, a mottem były spontaniczność i zabawa¹⁸.

Jego artykuł wieńczy wykaz pięciu ćwiczeń, które można wykonywać z dziećmi, jednym z założeń autora tekstu (będącego także rodzicem) jest bowiem codzienna zabawa ruchowa (włączająca kontakt fizyczny i dotyk) z dzieckiem, trwająca około dziesięć minut.

18 Paweł Konior, „Zabawa i spontaniczność”, w: „Kontakt improwizacja w Polsce”, koncepcja i red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Paulina Święcańska, Fundacja Artystyczna „Perform”, Warszawa 2019, s. 222.

Drugą osobą związaną z praktyką dla dzieci zbudowaną wokół improwizacji jest Katarzyna Gilgenast, która stworzyła laboratorium ruchu dla dzieci „Tańce turlańce”. Katarzyna Gilgenast łączy w swojej biografii doświadczenie pedagoga ulicy i edukatorki seksualnej dzieci i młodzieży. Podobnie jak Paweł Konior (i w podobnym czasie) poznała metodę Contakids Itaya Yatuva. Zaczepnęła z niej kilka elementów, które jej zdaniem są niezbędne do osiągnięcia odpowiedniej jakości pracy z dzieckiem poprzez ruch, przy jednoczesnym zachęcaniu dorosłego (rodzica lub opiekuna) do włączania się w te działania z ciekawością i zaangażowaniem. „Tańce turlańce” Katarzyna Gilgenast prowadzi w dwóch grupach wiekowych (2–5 lat oraz 6–10 lat). W czasie tych zajęć pojawiają się głównie takie działania jak: taniec, turlanie, skakanie, elementy akrobatyki, improwizacja, plastyka¹⁹.

Jak można zauważyć, świat choreografii dla młodej widowni na przestrzeni ostatnich lat zmienia się dynamicznie, śmiało szuka nowych rozwiązań i przyciąga nowych, utalentowanych twórców. Odnoszę wrażenie, że większości choreografii dla młodej widowni towarzyszy idea „Drogi widzu, daj się wciągnąć”²⁰, którą rozumiem jako chęć zaangażowania widza, zaproponowania mu doświadczeń dźwiękowych, zmysłowych, sensualnych, fabularnych, z którymi nie ma do czynienia co dzień. W większości spektakli elementy zabawy i rzemiosła choreograficznego płynnie się przenikają i dopełniają. Pozwala to na wciągnięcie widza w magiczny, stworzony na scenie świat i oczarowanie tym, co jego rzeczywistość ma do zaoferowania.

Anna Królicza – kuratorka i krytyczka tańca, prezeska Fundacji Performa. Adiunktka w Instytucie Teatru i Sztuki Mediów UAM. Jest autorką książek: „Sztuka do odkrycia. Szkice o polskim tańcu” (2011), „Pokolenie Solo. Choreografowie w rozmowie z Anną Króliczą” (2013). Kuratorka albumu „Nienasycenie spojrzenia. Fotografia tańca” (2017). Stypendystka MKiDN (2012, 2020) i Miasta Kraków. Pracowała jako kuratorka-koordynatorka ds. programowych w Polskim Teatrze Tańca (2017–2019). Do jej najważniejszych projektów kuratorskich należą: „Pamięć miasta, Maszyna choreograficzna i Maszyna choreograficzna Schlemmer. Analogie” (Cricoteka, Kraków, 2013–2016); „Archiwum ciała” (2013) i „Z perspektywy żaby” (2015), realizowane w Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu oraz „Róbmy miłość, a nie wojnę” (2017), „Piąta strona świata” (2018) w ramach warszawskiej Sceny Tańca Studio. Była jurorką Komisji Artystycznej podczas Polskiej Platformy Tańca w latach 2008, 2012 i 2017. W latach 2011–2013 pełniła funkcję przewodniczącej Rady Programowej ds. tańca w Instytucie Muzyki i Tańca. Jest członkinią ZASP.

19 Por. tamże, s. 225–227.

20 „Pan Kejk”, dz. cyt.