

Anna Królicza

WIZJA NOWEJ LINII REPERTUAROWEJ OPERY KRAKOWSKIEJ

Przewodnią ideą tej pracy jest stworzenie hipotetycznej, alternatywnej wizji nowej linii repertuarowej Opery Krakowskiej, a co za tym idzie modyfikacja jej obecnego wizerunku. Dotychczas misją Opery Krakowskiej było popularyzowanie i upowszechnianie sztuki operowej, rozumianej jako dorobek kompozytorów i literalnie jako spektakle operowe, bez uwzględnienia form pokrewnych i skolięconych z operą, czyli – tańca.

Zespół baletowy Opery Krakowskiej można by uznać za jego swoistą piętę Achillesową; o tak surowej ocenie zdecydował przede wszystkim niski poziom techniczny zespołu, skromny i niewidoczny repertuar. Właściwie trudno nazwać te kilka nieznacznych spektakli baletowych świadomie prowadzonym i zaplanowanym repertuarem. Życie sceniczne zespołu baletowego było i jest tak skromne, że trudno znaleźć kryterium jego oceny, a zachwycić się nim wręcz nie sposób. Wydaje się, że zespół funkcjonuje tylko w celu obsługi oper. Takie przypadki są znane w polskim środowisku baletowym, podobnie dzieje się w operze i operetce w Szczecinie¹.

Niepokoje jednak fakt, że w tak dużym mieście jak Kraków, nie można uświadczyc spektakli baletowych i innych form tańca współczesnego, poza gościnnymi, rzadkimi przyjazdami zespołów zagranicznych. Może warto by zatem ten wielki niedosyt i niszę rynkową przekształcić w atut Opery Krakowskiej, tym bardziej że czasy bardzo temu sprzyjają, coraz bardziej popularne stają się współczesne formy teatralno-taneczne, a w polskim balecie od lat odczuwa się potrzebę zmian i świadomego działania w celu utrzymania tradycji i świetności tej formy. Jan Stanisław Witkiewicz zauważa:

„Generalnie należy stwierdzić, iż w chwili obecnej [koniec lat dziewięćdziesiątych] żaden z zespołów baletowych w Polsce nie wnosi istotnych wartości do sztuki tańca. Wydaje się, iż zmiany społeczno-polityczne i olbrzymia transformacja, która zachodzi w Polsce, nie sprzyja tej dziedzinie sztuki. (...) A co najważniejsze, nic nie wskazuje, iż niedaleka przyszłość przyniesie jakąkolwiek poprawę. Nadal nic nie mówi się o zreformowaniu przestarzałego systemu, kształcącego nowe pokolenia tancerzy. W ostatnich latach nie pojawił się żaden talent choreograficzny, bo też szanse debiutów w tej dziedzinie są znikome. Ba, nawet nie ma wybitnych tancerzy, z których przed laty Polska przecież słynęła. Wydaje się, że w związku z tym sztuka baletowa w Polsce przeżywa kolejny wielki kryzys. Potwierdziły to bardzo dobitnie ostatnie sezony zespołów baletowych,

¹ Por. J.S. Witkiewicz, J. Multarzyński, *Balet w Polsce*, br. m. br. r., s. 43.

ale kto wie, czy większym problemem nie jest to, iż ich szefowie ani tym bardziej dyrektorzy teatrów, w których one działają, nie mają koncepcji, jak nimi kierować. Stąd też w żadnym teatrze nie powstał konkretny plan, co w zaistniałej sytuacji należy uczynić. Nikt nie podjął decyzji, czy wyjściem jest nastawienie się na współpracę ze światem i zapraszanie wybitnych choreografów, czy też próba wykształcenia własnych artystów, nawet w sytuacji, kiedy nie od razu gwarantuje to sukces. Tego obrazu nie zmienia również kilka na poły amatorskich grup tanecznych działających w Polsce, których znaczenie jest niezwykle marginalne”².

Mimo tak krytycznego głosu, w którym nie brakuje racji, warto zauważyć, że znaczenie tych „na poły amatorskich grup tanecznych” w ciągu kilku lat wzrosło i zbliżyło się charakterem swojej pracy artystycznej do profesjonalnej działalności, aczkolwiek ciągle na peryferiach kultury. Z kolei w Europie od lat siedemdziesiątych kształtuje się tzw. teatr postdramatyczny, który po długich latach dyskryminacji tańca w teatrze ponownie odkrywa rytm, tempo, ekspresję fizyczną aktorów i tancerzy, ich sprawność fizyczną i rolę choreografii. W części spektakli teatru postdramatycznego (termin ten funkcjonuje coraz częściej jako swoisty „wytrych”, którym można określić wszystko, co nie przypomina teatru tradycyjnego) wykorzystuje się coraz częściej taniec jako formę wyrazu czy całkowitej, zamkniętej wypowiedzi scenicznej. Wydaje się, że na Zachodzie *Tanztheater*³ (w tłumaczeniu teatr tańca) od czasów świetności Piny Bausch i jej zespołu *Tanztheater Wuppertal* świętuje niezaprzeczalny międzynarodowy sukces, który przyczynił się do niesłychanej popularyzacji gatunku *Tanztheater* czy wręcz swoistej mody na niego, co znalazło swoje odbicie w programach międzynarodowych festiwali teatralnych, na których formy *Tanztheater* i inne pokrewne teatry ruchu, teatry fizyczne doskonale się tam zadomowiły czy wręcz zdominowały teatr dramatyczny.

Również w Polsce współczesne formy ekspresji ruchowej, a właściwie cała kultura taneczna zaczyna wchodzić w stan wielkiego odrodzenia, swoistego *boom*. Mimo to „prawdziwego” *Tanztheater* nie można zbyt często spotkać. Rosnące zainteresowanie tańcem teatralnym nie ma adekwatnego przełożenia na repertuar opery czy teatrów. Nadal większość imprez tanecznych odbywa się poza głównym nurtem, w niszy, w peryferyjnym zaciszu domów kultury. Wydaje się, że jednak potencjał tej grupy zawodowej

² Tamże, s. 45–46.

³ *Tanztheater* – ma kilka poziomów znaczeniowych. Najszerzy zakres obejmuje wszystkie formy tańca teatralnego (balet, *Ausdruckstanz*, *modern*, *post modern dance*, *contemporary dance*, taniec konceptualny itd.); funkcjonuje on jako rodzaj teatru, obok muzycznego, dramatycznego. Węższe znaczenie ma *Tanztheater*, oznaczający styl czy obecnie nawet gatunek. Za sprawą Piny Bausch, ale także innych artystów nastąpił prawdziwy wzrost popularności *Tanztheater*. Niemieccy teoretycy podkreślają, że termin ten został ukuty przez międzynarodową publiczność jako próba określenia nowego, ypowego dla niemieckiej kultury zjawiska z pogranicza teatru i tańca, a nawet sztuk plastycznych. Spektakle *Tanztheater* miały się wyróżniać strukturą kolażową, która łączy w „zaburzonej”, fragmentarycznej akcji dramatycznej elementy tańca, aktorstwa, kabaretowych skeczów, rewii, wodewilu. W warstwie muzycznej również panuje eklektyzm, można dowolnie łączyć folklorystyczne pieśni i przyspiewki z muzyką pop, balladami. Artyści kreujący *Tanztheater* nie czują się zobowiązani stosować narracyjnej struktury ani teatralnej inscenizacji, koncentrują się na wykorzystywaniu cielesności wykonawców i wykwalifikowanego tanecznego ruchu. Ciało staje się nośnikiem pamięci kulturowe – o różnych definicjach *Tanztheater* pisałam szerzej w artykule *Cielesna ekspresja aktora w Teatrze Śmierci*, „Konteksty” 2008, nr 2.

i jej publiczności jest zbyt silny, by nie doprowadził w końcu do przeniesienia, „przeszczepienia” współczesnych tendencji tanecznych do znaczących instytucji i kulturalnego obiegu.

Właśnie w tym miejscu otwiera się perspektywa do działania dla Opery Krakowskiej, która jako jedna z pierwszych, poważnych i liczących się instytucji mogłaby wprowadzić taniec na stałe do repertuaru, na takich samych lub podobnych zasadach jak opera. Taniec rozumiany zarówno jako balet współczesny (co jest dość typowe dla instytucji tego typu, w innych krajach i miastach Polski zespoły baletowe są połączone organizacyjnie z teatrem operowym, o czym też świadczy często stosowana u naszych wschodnich sąsiadów nazwa – Teatr Opery i Baletu) oraz co znacznie odważniejsze – spektakle tańca współczesnego czy teatru tańca.

Wykorzystanie tej niszy rynkowej do wspierania kultury muzycznej, operowej i oczywiście tanecznej byłoby dobrym chwytem marketingowym. Prawdopodobnie instytucja pozyskałaby nową grupę odbiorców i polepszyła swój wizerunek. Dzięki takim działaniom można by postrzegać Operę Krakowską jako instytucję, która docenia walor tradycji, ratując kulturę baletową, która przeżywa teraz w Polsce kryzys, ale jednak inwestuje w przyszłość – w taniec współczesny.

Wydaje się, że idealna synteza tradycji i nowoczesności urzeczywistnia się w formach tańca teatralnego, który historycznie jest spowinowacony z operą właśnie, wyrasta z niej. Co prawda, na przełomie wieków stawał się coraz bardziej niezależny, aż dojrzał do bycia autonomiczną formą sztuki, jednak czerpie z bogactwa muzyki tzw. poważnej i nierzadko operowej. Aspekt muzyczności w tańcu bywa poddawany różnym relacjom, ale zawsze pozostaje konstytutywnym elementem tańca.

Podsumowując, wprowadzenie na stałe nowej formy spektaklu (widowiska tanecznego) do repertuaru Opery Krakowskiej wydaje się dużą szansą na pozyskanie nowej grupy widzów, uatrakcyjnienie i unowocześnienie wizerunku instytucji, a także odpowiedzenie na rosnące zainteresowanie szeroko rozumianym tańcem teatralnym (tańcem współczesnym czy teatrem tańca, rzadziej baletem współczesnym) na polskim rynku.

Dlaczego warto zdecydować się na ten krok i wzbogacić linię repertuarową Opery Krakowskiej o spektakle taneczne? Przedstawię poniżej bardziej szczegółowo argumenty, analizę rynku oraz tok myślenia, w którym postaram się przybliżyć tę wizję. Powinna ona wydać się dość kusząca nie tylko z perspektywy samej instytucji Opery Krakowskiej, ale także polityki kulturalnej miasta.

Czy Kraków nie lubi tańca? Monitoring rynku

Warto zauważyć, że w tak ważnym i dużym ośrodku kultury, jakim jest niewątpliwie Kraków, nie ma żadnej instytucji stworzonej do zajmowania się promowaniem, popularyzacją czy prezentowaniem sztuki tanecznej. Opera, choćby z racji historycznych, wydaje się najbardziej do tego predysponowana.

Taniec, jak zauważa Roderyk Lange, nie jest w dzisiejszych czasach zjawiskiem spójnym, ma niezwykle rozgałęzione korzenie, które sięgają od najstarszej zachodniej formy tańca teatralnego (baletu), przez formy bardziej współczesne, taniec towarzyski, folklorystyczny, taniec o znaczeniu terapeutycznym, a do tańca dyskotekowego czy tzw.

nieprofesjonalnego. Ciągłe się pojawiają nowe style, techniki, wydaje się, że to niezwykle produktywna gałąź sztuki, a zarazem niezwykle zaniedbana i pozbawiona w naszej kulturze osadzenia teoretycznego i naukowego. Roderyk Lange tak podsumowuje, brak zainteresowania czy wręcz swoistą dyskryminację form tanecznych:

„Zastanawiający jest fakt, że po dwóch stuleciach wysiłków na rzecz przywrócenia zakresu tańca w zurbanizowanym, «ucywilizowanym» środowisku nadal jego status jest dużo niższy aniżeli muzyki, dramatu czy innych dziedzin sztuki. Trudno jest bowiem przewyciężyć uprzedzenia społeczne nagromadzone przez wieki. Stereotypowe wyobrażenia o zmysłowości, nieprzyzwoitości i frywolności tańca stale mu towarzyszą. Brak poważnego podejścia naukowego do tańca przyczynił się do traktowania go w najlepszym wypadku jako dopełnienia wykonawstwa muzycznego, czyli działalności o mniejszym znaczeniu w obrębie sztuki. Nawet gdy publicznie uznaje się istotność tańca, to podświadomie ujawniają się dawne uprzedzenia.

Tylko dawno ustabilizowana, wysoka pozycja baletu klasycznego nadal się utrzymuje jako reminiscencja królewskiej świetności oraz jako niespełnione marzenie wielu młodych dziewcząt o karierze baleriny”⁴.

Jednak dla większości nie tylko krakowian, ale w ogóle Polaków, sztuka tańca ciągle jest *terra incognita*. Paradoksalnie jedyną rozpoznawalną jej formą jest balet, ale wydaje się, że nawet w tej najbardziej znanej i najdłuższej tradycji zachodniego tańca teatralnego jest ciągle wiele białych plam, które należałoby odkryć bądź uzupełnić. Funkcjonuje w tej przestrzeni kultury mnóstwo stereotypów, związanych z baletem i tym, jak go postrzegamy, ale nie mają one najczęściej żadnego zakorzenienia w wiedzy czy to praktycznej, czy teoretycznej.

W opinii ekspertów Kraków w obszarze kultury tanecznej w stosunku do innych, porównywalnych polskich ośrodków kultury zajmuje ostatnie miejsca. Prawie wszystkie duże miasta poradziły sobie w tej materii lepiej, szczególnie Poznań, Gdańsk, Warszawa, Lublin, Bytom, Łódź, Wrocław.

„Wybranie się na balet” w Małopolsce należy do wydarzeń sporadycznych, wręcz o charakterze „świętecznym”. „Chodzenie” na spektakle tańca współczesnego jest tym bardziej egzotycznym zjawiskiem w codziennych warunkach kulturalnych Krakowa. Zapewne taka forma rozrywki bądź intelektualnego spędzenia czasu przychodzi do głowy tzw. zwykłemu obywatelowi również rzadziej.

Za kolejny argument sprzyjający „zainwestowaniu” w taniec można odebrać okoliczność, że w Krakowie do tej pory spektakle taneczne nie znalazły odpowiedniej przestrzeni dla siebie. Sztuka tańca ciągle znajduje się w niszy, pewne kroki, by zapewnić stały dostęp do sceny i sal prób, poczyniły: Staromiejskie Centrum Kultury Młodzieży oraz Nowohuckie Centrum Kultury. Ale jednak prestiżu i rangi wyżej wymienionych instytucji nie da się porównać z tym, jaki posiada Opera Krakowska. A zatem potencjalne działania Opery Krakowskiej, zmierzające do promocji sztuki tanecznej, zapewne w większym stopniu przyczyniłyby się do spopularyzowania tańca w szerszym środowisku i umożliwiły licznej grupie zainteresowanych łatwiejszy dostęp do niej.

O tym, że sztuka tańca nie jest obojętna mieszkańcom Krakowa, świadczy ogromne zainteresowanie, jakie towarzyszy każdej edycji Krakowskich Wiosen Baletowych.

⁴ R. Lange, *Znaczenie tańca we współczesnej kulturze europejskiej: przegląd ogólny*, (w:) *Taniec. Choreologia. Humanistyka*, Poznań 2000, s. 103.

Impreza ta jest organizowana niezmiennie od 1994 roku (czternaście lat) po dzień dzisiejszy. Co prawda od 2001 roku odbywa się co dwa lata.

Celem Krakowskich Wiosen Baletowych jest „prezentowanie współczesnej sztuki baletowej poprzez sprowadzanie do Krakowa zespołów znanych na świecie oraz upowszechnianie baletu w każdej możliwej formie”⁵. Teatr im. J. Słowackiego zawsze partycypował w tych imprezach, udostępniając artystom scenę, czasem także zaangażowana była Opera Krakowska. Jednak głównym organizatorem Krakowskich Wiosen Baletowych jest Krakowska Fundacja Sztuki Baletowej, którą reprezentuje Przemysław Śliwa, były tancerz Conrada Drzewieckiego, obecnie wykładowca PWST, oraz Grażyna Karaś, była tancerka Baletu XX wieku Maurice’a Bějarta.

Projekt ten od lat jest dofinansowywany przez Urząd Miasta Krakowa i Województwa Małopolskiego, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz liczne instytucje kultury i ambasady.

Nowohuckie Centrum Kultury od szesnastu lat organizuje Spotkania Baletowe, które obecnie po przemianowaniu nazywają się Spotkaniami BaletOFFowymi. W ciągu szesnastu lat trwania imprezy formy współczesne i *modern dance* usunęły w cień spektakle i zespoły baletowe, stąd zmiana starej, poprzedniej nazwy, która nieoczekiwanie stała się nieadekwatna, więc trzeba było ją zmodyfikować i dostosować do obecnej sytuacji, starając się nie stracić swojej marki. Przewodnią ideą organizatorów spotkań jest również popularyzacja tańca z naciskiem na formy współczesne. W czasie przeglądu są prezentowane zespoły amatorskie wraz z zawodowcami, a nawet „gwiazdami”, jeśli w tak niszowej sztuce można mówić o kategorii gwiazd⁶.

Jednak podobnie jak w wypadku Krakowskich Wiosen Baletowych, tak samo w wypadku Spotkań BaletOFFowych nie da się ukryć, że potencjał organizatorów jest bliski wypalenia, czego przykładem są następujące fakty: skracanie długości trwania festiwalu, cykliczne zapraszanie tych samych artystów (Boris Ejfman), co sugeruje, że organizatorzy nie jeżdżą po festiwalach, teatrach w poszukiwaniu nowych artystów i dzieł, nużący program, wcale nieodnoszący się do współczesnych tendencji w świecie sztuki. Wydaje się, że zaczyna brakować świeżych pomysłów albo idei, jak utrzymać poziom tych festiwalu.

Inną cykliczną imprezą taneczną, odbywającą się w Krakowie jest festiwal Tańców Dworskich, którego organizatorami jest Balet Dworski „Cracovia Danza”. Festiwal ten ma zupełnie inny charakter niż dwa wcześniej wymienione, odnosi się do bardzo wąskiej wyspecjalizowanej grupy tańców historycznych. Warto tutaj szerzej powiedzieć o grupie Balet Dworski „Cracovia Danza”, któremu dzięki działaniom Romany Maciniuk-Angiel udało się w 2006 roku przekształcić Balet Dworski „Ardente Sole” (założony w 1998 roku) w gminną instytucję kultury. Co ciekawe, większość artystów współpracujących z „Cracovia Danza” jest jednocześnie pracownikami Opery Krakowskiej⁷.

Innym wydarzeniem pogranicza tańca i nauki jest odbywający się cyklicznie Międzynarodowy Festiwal Antropologii Tańca, któremu towarzyszą konferencja naukowa i pokazy zespołów, prezentujące tańce folklorystyczne (*odissi, kathak*), ale także o cha-

⁵ Informacje pochodzą z programu X Krakowskiej Wiosny Baletowej (2005 rok).

⁶ Por. www.nck.krakow.pl/festiwal/spotkania-baletowe/index.html – dostęp: 11 sierpnia 2008.

⁷ Por. www.cracowiadanza.pl, dostęp: 11 sierpnia 2008.

rakterze widowiska jak *butoh* czy tegoroczny pokaz izraelskiego zespołu Kibbutz Contemporary Dance Company.

Jak można zauważyć, tłą się w Krakowie pewne tradycje kultury tanecznej, ale odczuwa się niezwykle silną potrzebę nowej, świeżej inicjatywy lub instytucji, która by sprawniej zarządzała a przede wszystkim nadała charakter i rozmach tym działaniom, które obecnie w ostatecznym rozrachunku „rozpływają się”, nie zostawiając śladu zainteresowania i nie docierając do odbiorców. Brakuje wydarzeń, które nie miałyby tylko jednorazowego, dorocznego charakteru. Czuje się niedosyt stałego uczestnictwa w sztuce tańca. Żaden obecnie teatr w Krakowie nie oferuje spektakli nastawionych na sztukę niewerbalną, plastyczną, łączącą ruch z muzyką, światłem, sztukami wizualnymi.

Warto by jeszcze podkreślić, że rozwój tańca zachodzi błyskawicznie, ale w Krakowie zupełnie nie odczuwa się takich zjawisk jak sztuka *post modern dance* czy konceptualizm w tańcu. Tego typu spektakli brakuje na krakowskich scenach, wśród gościnnych przedstawień przeważają zachowawcze, tradycyjne balety o przewidywalnej strukturze i przekazie.

W tym właśnie obszarze odnajduję wielkie pole do działania dla Opery Krakowskiej. W środowisku tanecznym bardzo wysoko jest rozwinięta tzw. turystyka teatralna, ponieważ przedstawienia wysokiej klasy bardzo rzadko można oglądać na co dzień w rodzinnych miastach, więc admiratorzy tej sztuki wyczekują na festiwale. Znane nazwiska artystów, dobrze przygotowany program imprezy gwarantują obecność widzów z całej Polski. Tym samym program taneczny realizowany w Operze Krakowskiej mógłby pozyskać nie tylko lokalne środowisko, ale i ogólnopolskie.

Dalej monitorując grupę potencjalnych widzów, odbiorców, uczestników, warto jeszcze wymienić lokalne zespoły tańca współczesnego o charakterze amatorskim i półprofesjonalnym, które od lat istnieją i zarazem prowadzą działalność edukacyjną (zajęcia z tańca), a mianowicie: Teatr Tańca DF założony w 1990 roku przez Mariolę Klaczkowską i Katarzynę Skawińską, Balet Form Nowoczesnych AGH prowadzony przez Jerzego Marię Birczyńskiego od 1969 roku, Studio Tańca Współczesnego EST prowadzone przez Iwonę Olszowską, Art Color Balet, promujący *body painting* w tańcu o baletowej proweniencji oraz GRUPA boso kierowana przez Eryka Makohona, czy do niedawna Teatr Otwartej Kreacji TOK Beaty Owczarek, Skubaczkowskiego, Oranim Dance Group prowadzona przez Michaiła Zubkova. Niektóre zespoły bądź ich liderzy, pedagodzy jak Iwona Olszowska, Marta Pietruszka, Beata Owczarek, Eryk Makohon czy Skubaczkowski są rozpoznawani poza krakowskim środowiskiem lokalnym.

Amatorskie życie taneczne jest w Krakowie bogato rozwinięte, brakuje jednak profesjonalnych zespołów, scen dla zawodowców, oferujących im odpowiednie warunki do pracy.

W roku akademickim 2007/2008 na wydziale krakowskiej PWST udało się w porozumieniu z dyrektorem Śląskiego Teatru Tańca otworzyć specjalizację aktor teatru tańca, która dawałaby warsztat i pewną teoretyczną wiedzę z zakresu tańca czy sztuk performatywnych absolwentom szkół baletowych i uczestnikom mistrzowskich warsztatów na szczeblu akademickim. To jedno z pierwszych tego typu przedsięwzięć w Polsce. Stworzenie tej specjalizacji poprzedził wcześniejszy kurs pilotażowy, który odbył się w Bytomiu. Prawdopodobnie cała specjalizacja zostanie przeniesiona na Śląsk, do siedziby zespołu i kolejne roczniki rozpoczną swoją edukację w Bytomiu, chociaż formalnie nadal będzie to zamiejscowa filia krakowskiej PWST.

Jednocześnie nie można nie zauważyć stosunkowo bogatego rynku warsztatów tańca współczesnego. Nie ma w Krakowie ani jednej Państwowej Zawodowej Szkoły Baletowej, ale istnieje kilka prywatnych Szkół Baletowych (Krakowska Akademia Tańca, Prywatna Szkoła Baletowa prowadzona przez Fundację Edukacji Artystycznej, Krakowska Zawodowa Szkoła Baletowa (Świetlany Gajdy), które pozwalają adeptkom uzyskać dyplom zawodowy.

Wydaje się, że z nakreślonego tutaj pejzażu instytucji, zespołów, warsztatów, imprez i festiwali wynika, że w Krakowie funkcjonuje dość duża, potencjalna, docelowa grupa odbiorców przedstawień tanecznych, która byłaby zainteresowana stworzeniem linii repertuarowej w Operze Krakowskiej uwzględniającej taniec i udziałem w nim. Tylko tak duża i potężna instytucja jak Opera Krakowska może przyczynić się realnie do popularyzacji sztuki tanecznej i jej wyjścia z „podziemia”.

Nowy gmach – nowe tendencje

Opera Krakowska jako instytucja kultury funkcjonuje od 1954 roku, mimo to od przeszło pięćdziesięciu lat boryka się z problemem braku posiadania własnej siedziby. Do tej pory widowiska operowe były wystawiane w przestrzeni teatralnej niegdysiejszego Teatru Miejskiego (także wtedy, gdy formalnie nie istniała jeszcze Opera Krakowska, spektakle operowe były prezentowane na tej scenie obok dramatycznych), który obecnie funkcjonuje pod nazwą Teatru im. J. Słowackiego. Z kolei spektakle dla dzieci oraz operetki są prezentowane na scenie przy ul. Lubicz. W 2004 roku podjęto decyzję rozpoczęcia budowy gmachu dla opery, na 2008 rok planowano jej zakończenie.

Jakie znaczenie ma nowy budynek opery dla wizji nowej wzbogaconej o taniec linii repertuarowej? Z czysto psychologicznego aspektu nowy gmach ewokuje do dalej idących zmian, dopasowanych do tendencji naszych czasów. Brak form tanecznych w repertuarze Opery Krakowskiej już dawno był zauważony. Teraz wydaje się, że jest to dobry moment do nadrobienia tych braków.

Można się zastanawiać, dlaczego spektakle baletowe nie znalazły do tej pory swojego miejsca w operze. Możliwe, że poza słabością zespołu, który prawdopodobnie nie potrafiłby w tym momencie zaprezentować światowego repertuaru baletowego, chodziłoby o zbyt ograniczoną przestrzeń sceny Teatru im. J. Słowackiego dla spektakli całościowych dramatycznych, operowych i jeszcze baletowych. Problem czasoprzestrzeni był decydujący. Napięty repertuar i ograniczone warunki dostępu do sceny nie sprzyjały rozwijaniu repertuaru o nowe formy sceniczne. Zapewne dostatecznie problematyczne było wyznaczenie godzin/dni korzystania z dużej sceny w Teatrze im. J. Słowackiego pomiędzy spektaklami dramatycznymi a operowymi, a także gościnnymi czy festiwalowymi. Warto dodać, że poza czasem realnych przedstawień i prób, należy pamiętać o dodatkowych godzinach potrzebnych na montaż i demontaż scenografii i związanych z tym utrudnieniach przy układaniu programów. Bogate, często monumentalne dekoracje, które zazwyczaj towarzyszą widowiskom operowym, wymagały wzmoczonego nakładu pracy i czasu. W momencie zbudowania odrębnego budynku przeznaczonego tylko na potrzeby opery, wydaje się, że ograniczenia wynikające z dostępu do sceny, nie mogą stanowić dłużej problemu.

Co ciekawe, wiele polskich teatrów, a także oper promuje na równych prawach przedstawienia operowe i taneczne. W takim kontekście Opera Krakowska wydaje się ewenementem. Co prawda, w misji instytucji nie padają bezpośrednio słowa dotyczące popularyzowania i prezentowania sztuki tanecznej, jednakże gdyby wnikliwiej się przyjrzeć zapisowi misji, można by odnaleźć je *implicite*. Brzmi on w następujący sposób:

„Opera Krakowska popularyzuje piękno sztuki operowej poprzez sztuki upowszechnianie ogólnowswiatowego dorobku najwybitniejszych kompozytorów i twórców w spektaklach i widowiskach. Szanujemy tradycję, wykorzystujemy każdy dzień, aby się rozwijać i inwestujemy w przyszłość”⁸.

Warto przypomnieć, żeby uprawomocnić wprowadzenie z rozmachem tańca do repertuaru Opery Krakowskiej, że balet wywodzi się w prostej linii od opery, taka jest jego geneza i początki istnienia. W 1661 roku powstała we Francji Królewska Akademia Muzyki i Tańca (Akademie Royale de la Musiquet et de la Danse), a jednym z zadań Akademii było wykształcić grupę specjalistów w zakresie tańca. Królewska Akademia Muzyki i Tańca została następnie w 1669 roku przekształcona na Akademię Opery i Przedstawień Muzycznych, która skupiała trzy działy: taneczny⁹, operowy i scenograficzny. Istnieje ona do dzisiaj pod skróconą nazwą Opery Paryskiej¹⁰.

W XVII wieku wykształciło się wiele typów baletów, które swoje struktury zapożyczały od oper. Właściwie obie te formy inspirowały się wzajemnie, często łącząc w jednym wspólnym dziele, tak było w przypadku widowiska zwanego opera-balet, o znamiennej nazwie, podkreślającej dwoistą strukturę i równorzędną zależność. Można by długo opowiadać o zależnościach i pokrewieństwie tych obu już dziś autonomicznych sztuk, ale nie taki jest cel tej pracy. Wydaje się, że zarówno spektakle baletowe jak i tańca współczesnego współtworzy muzyka wielkich kompozytorów, same przedstawienia przyczyniają się do jej popularyzowania. Czy zatem nie odpowiada to intencji misji Opery Krakowskiej?

Wspólna historia Opery Krakowskiej i baletu trwa dość długo. W 1963 roku przy Operze zostało założone Studio Baletowe, a w samej instytucji istnieje obecnie stosunkowo liczny zespół baletowy. W tym momencie zatrudnionych jest osiemnastu tancerzy o różnicowanym poziomie i pozycji w zespole (3 solistów, 5 koryfejek, 2 koryfeuszy oraz 5 osób z *corps de ballet*). Z zespołem pracuje dwóch pedagogów i akompaniator¹¹. Mimo to w repertuarze opery bardzo rzadko pojawiają się balety i spektakle tańca współczesnego traktowane jako autonomiczna forma sztuki. Zatrudnieni artyści występują najczęściej we wstawkach tanecznych *divertissement* przy okazji widowisk operowych. Niestety, samodzielne widowiska baletowe, jeśli nawet czasem się pojawiają, nie osiągną oczekiwanego poziomu, nie dają spodziewanych rezultatów, przez co giną wśród propozycji *stricte* operowych.

W tym sezonie artystycznym w Operze Krakowskiej można było zobaczyć dwa spektakle taneczne, *Wysokie obcasy* w choreografii J. Orlika i *Królowną Śnieżkę* B. Pałowskiego, która na stronie instytucji funkcjonuje jako spektakl dla dzieci (bajka), zu-

⁸ Por. www.opera.krakow.pl, dostęp: 11 sierpnia 2008.

⁹ Pierwsza Szkoła Baletowa powstała w 1713 roku przy operze.

¹⁰ Por. J. Pudełek, *Z historii baletu*, Warszawa 1981, s. 11.

¹¹ Por. www.opera.krakow.pl, dostęp: 11 sierpnia 2008.

pełnie wyłączona poza specjalnie wydzieloną kategorię baletu. Z kolei *Wysokie obcasy* nie są baletem, tylko raczej spektaklem tańca współczesnego, o dość pretensjonalnej fabule i sposobie narracji. Nie należy on do żadnego kanonu, jest autorskim przedsięwzięciem Janusza Orlika, młodego poznańskiego choreografa i tancerza, oraz zespołu krakowskiego.

Obraz sztuki tańca, jaki otrzymuje się po zapoznaniu się z ofertą Opery Krakowskiej, jest bardzo niezadowolający i wykrzywiony. Jeśli na cały repertuar przypadają tylko dwa spektakle taneczne¹², to wydaje się, że przy takim minimalistycznym i ograniczonym programie, powinny to być przynajmniej reprezentatywne przedstawienia, przygotowane z rozmachem, które oddadzą pewną jakość i specyfikę sztuki tańca. Oczekiwałoby się albo pozycji ze światowego kanonu, albo dzieła znanego i cenionego choreografa, ewentualnie bardzo odważnego, awangardowego przedstawienia, zrywającego z obecnymi tendencjami. Wymienione wyżej spektakle nie mają żadnej z podanych cech, są zwyczajnie nijakie.

Jak wygląda kwestia tańca w innych teatrach, operach w Polsce? Dla porównania zarysuję sytuację z oper poznańskiej i łódzkiej na tle zainteresowania i inicjatyw związanych z tańcem w tych miastach. Nie będę omawiała sytuacji w Warszawie, bo warunki artystyczne i finansowe są tutaj zupełnie odmienne, zaczynając chociażby od tego, że w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej zatrudniono około stu osób w jednej tylko jednostce baletu. Mimo to, jak zauważa Jan Stanisław Witkiewicz, repertuar baletu warszawskiego wcale nie zadowala wymagającego widza, zwłaszcza jeśli oczekujemy, że zobaczymy najlepszy zespół baletowy w Polsce¹³. Tym, co łączy warszawskie i krakowskie środowisko taneczne, jest bardzo duży policentryzm (wielość imprez, festiwali, scen, warsztatów, zespołów o zróżnicowanej randze i jakości).

Od lat najwięcej pozytywnych emocji w nieformalnym rankingu wśród dziewięciu polskich zespołów baletowych, zasadniczo połączonych organizacyjnie z teatrami operowymi (wśród nich tylko jeden samodzielny Polski Teatr Tańca – Balet Poznański), budzą poznański i gdański zespół baletowy, a także łódzki¹⁴ i bytomski. Jednak formuła tej pracy nie pozwala na szczegółowe porównanie ośrodka krakowskiego z pozostałymi, działającymi w Polsce.

Zespół baletowy w Teatrze Wielkim im. S. Moniuszki w Poznaniu posiada znacznie bardziej rozbudowany repertuar, który uwzględnia polskie osiągnięcia w dziedzinie tańca i baletu (np. *Polski wieczór baletowy*, *balety Drzewieckiego*, *Wieczór Szymanowskiego*, *Harnasie*, *Pan Twardowski*, *balety M. Różańskiego*) oraz klasykę baletu (np. *Don Kichot*, *Dziadek do orzechów*, *Jeziorno łabędzie*, *Sen nocy letniej*), a także współczesne formy taneczne (*Próba Antala Fodora*, *Wieczór współczesnej choreografii*). Co ciekawe, zatrudniony zespół w Teatrze Wielkim w Poznaniu wcale nie jest znacznie większy od krakowskiego, liczy sobie dwadzieścia osób, czyli tylko o dwóch tancerzy więcej (I soliści – 3; soliści – 9; koryfeje – 8).

¹² Dla porównania – w repertuarze Opery Krakowskiej jest dwadzieścia spektakli operowych i ope-retkowych.

¹³ Por. J.S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 47.

¹⁴ Bardzo wysoko ceniono łódzką scenę baletową w latach siedemdziesiątych oprócz warszawskiej, nie bez znaczenia była organizacja Łódzkich Spotkań Baletowych od 1968 roku, która odbywa się w systemie dwuletnim.

Poza spektaklami produkcji samego Teatru Wielkiego na tejże scenie bardzo często występuje gościnnie Polski Teatr Tańca oraz odbywają się liczne inne imprezy o charakterze tanecznym, np.: Wiosny Baletowe, Międzynarodowe Gale Baletowe, festiwal Święta Wiosny.

Od lat Poznań zdaje się polską „stolicą tańca”, nie tylko z powodu wspaniałej tradycji po Conradzie Drzewieckim, który tutaj pracował i założył swój autorski zespół Polski Teatr Tańca – Balet Poznański. W latach siedemdziesiątych zaczął tworzyć w duchu *modern dance*, co było zupełną nowością w tamtych czasach i w polskich realiach. Zespołem obecnie kieruje Ewa Wycichowska. Można w różny sposób odnosić się do jej wyborów artystycznych, ale trzeba przyznać, że wpływa na dynamikę imprez w środowisku poznańskim. Tworzy nowe spektakle, organizuje warsztaty, festiwal oraz edukuje społeczeństwo. Zespół ma bogaty i ciągle rozrastający się repertuar, do współpracy zaprasza zagranicznych i polskich choreografów, organizuje od 15 lat Międzynarodowe Warsztaty Tańca Współczesnego i od 5 lat Festiwal Teatrów Tańca, mimo że zespół nie posiada własnej sceny.

Innym ważnym ośrodkiem tanecznym stał się Stary Browar – by wymienić choćby dwie najistotniejsze poznańskie inicjatywy taneczne. W Starym Browarze od czterech lat realizowany jest całoroczny program taneczny Stary Browar Nowy Taniec, którego kuratorką jest Joanna Leśniewska. Przez cały rok zapraszani są polscy i zagraniczni artyści do prezentowania swoich spektakli, które odzwierciedlają obecne tendencje w sztuce. Sezon artystyczny od kilku lat wieńczy blok taneczny przedstawiony w ramach Międzynarodowego Festiwalu Teatralnego „Malta”. Miejsce dla niego wywalczyła wspomniana kuratorka, która kreatywnie wykorzystuje tę szansę, przygotowując bardzo nowoczesny program na pograniczu sztuki konceptualnej, *body art* i *performance* utrzymanym w duchu tanecznym. Stary Browar Nowy Taniec oferuje również programy rezydencyjne dla młodych artystów (dotychczas odbyły się cztery edycje Solo Projektów). Niestety, stosunkowo ubogie jest poznańskie środowisko amatorskie.

Z Poznaniem związany jest Roderyk Lange, znany choreolog i antropolog, twórca Instytutu Choreologii, w którym prowadzi letnie warsztaty z zakresu choreologii.

Poznań dba o tradycje taneczne i je kultywuje, dlatego cieszy się uprzywilejowaną pozycją w tej dziedzinie. Niebawem odbędzie się tutaj Polska Platforma Tańca, której głównym celem będzie prezentacja polskich artystów przed zagraniczną publicznością, aby ułatwić artystom kontakt z międzynarodowymi producentami, choreografami i innymi artystami.

Z kolei w Teatrze Wielkim w Łodzi repertuar jest znacznie skromniejszy i mniej różnorodnie ułożony względem poznańskiego (dwadzieścia spektakli tanecznych), choć góruje nad krakowskim. W repertuarze łódzkiego Teatru Wielkiego znajduje się dziewięć tytułów (*Bolero*, *Cinderella*, *Giselle*, *Królowna Śnieżka*, *Próba*, *Sen nocy letniej*, *Śpiąca królowna*, *Wolfgang Amadeusz*, *Zabłakany*). W tym pozycje kanoniczne jak *Giselle* oraz bajki dla dzieci (*Królowna Śnieżka*, *Śpiąca Królowna* i *Cinderella*), spektakle ze współczesnego repertuaru. Co ciekawe, oprócz baletów, oper, operetek można zobaczyć musicale – to również gatunek zupełnie nieobecny na krakowskich scenach. Z łódzkim zespołem pracowało wielu cenionych zagranicznych choreografów, niestety, nie wszystkie ich dzieła cieszyły się uznaniem krytyki (Antal Fodor, Alain Bernard, Lorca Massie).

Łódzki zespół baletowy jest dość liczny, teatr zatrudnia pięciu pierwszych solistów, dwunastu solistów, dziewięć koryfeji oraz dwunastoosobowy zespół tzw. *corps de ballet*;

w sumie trzydzieści osiem osób, nie licząc dwóch akompaniatorów, trzech pedagogów oraz kierownika i inspektora baletu.

Lokalne środowisko taneczne ma bardzo silne tradycje i sympatie baletowe, które są zapewne uwarunkowane Łódzkimi Spotkaniami Baletowymi, odbywającymi się tutaj od końca lat sześćdziesiątych. Z tą sceną była związana Ewa Wycichowska jako tancerka i balerina, tutaj przyjeżdżali i wystawiali spektakle Mats Eka, Kurta Joossa, Borys Ejfman i inni wielcy choreografowie...

Niedawno swoje miejsce znalazł w Łodzi zespół Stowarzyszenie Teatralne Chorea (należący do fali postgardzieńckiej), który odwołując się do starożytnych greckich korzeni, poszukuje i realizuje ideę trojchorei między śpiewem, tańcem i muzyką.

Przy Akademii Muzycznej funkcjonują studia zaoczne z zakresu choreografii i technik współczesnych tańca, które przyciągają admiratorów tańca z całej Polski. W Łodzi działała od kilku lat Fundacja Kino Tańca, której założycielami są Jacek Owczarek i Sonia Nieśpiałowska-Owczarek.

Na tle tego zestawienia krakowska scena nie wypada zbyt korzystnie, chociaż monitoring środowiska i jego infrastruktura wytrzymuje siłę porównania.

Okazuje się, że barierą do stworzenia ambitnego repertuaru nie jest wcale mały zespół, co można zauważyć na przykładzie poznańskiego zespołu baletowego w Teatrze Wielkim i po niezależnym zespole Polski Teatr Tańca – Balet Poznański. Z kolei krakowskie środowisko taneczne, czyli grupa docelowa programu, wydaje się nawet szersza przez rozbudowane, liczne środowisko amatorskie. Brakuje natomiast profesjonalnych zespołów zdolnych udźwignąć poważny repertuar i zapewnić publiczności przedstawienia na najwyższym poziomie artystycznym.

Nowa linia repertuarowa

Celem nowej linii repertuarowej Opery Krakowskiej byłoby zarówno prezentowanie bogatego spektrum klasycznego dorobku sztuki tanecznej, jak i popularyzowanie najnowszych jej tendencji. Otwarcie czy właściwie poszerzenie i zdynamizowanie bloku tanecznego pozwoliłoby narodzić się tańcowi w głównym nurcie. Na repertuar składałyby się produkcje własne, nastawione na nowy zespół taneczny oraz cykliczne spektakle gościnne polskich zespołów baletowych a także polskie bądź zagranicznie przedstawienia tańca współczesnego i teatrów tańca.

W rezultacie w każdym miesiącu widz miałby możliwość zapoznania się z dwoma spektaklami z repertuaru współczesnego i klasycznego (w tym jeden z nich miałby charakter spektaklu gościnnego) a także okazji z musicaliem.

W każdym miesiącu w repertuarze powinno się pojawić od czterech do ośmiu spektakli tanecznych, najlepiej, żeby choć raz w tygodniu wisiał afisz spektaklu tanecznego. Taka intensyfikacja wydaje się konieczna z powodu długiej nieobecności tego gatunku w Operze Krakowskiej i ma na celu rozbudzenie w widzu przyzwyczajenia do „chodzenia na spektakle taneczne”.

W ciągu każdego sezonu artystycznego powinny powstać przynajmniej dwa premirowe spektakle taneczne, w tym po jednym z klasycznego i współczesnego repertuaru – pozwoli to zapewnić świeżość oferty instytucji.

Zespół

Nowa linia repertuarowa wymaga przeobrażenia obecnego zespołu baletowego w zespół taneczny o wysokim stopniu znajomości technik tańca współczesnego i baletowego. Wydaje się, że przed wprowadzeniem nowego repertuaru tanecznego, poszerzonego o spektakle z zakresu tańca współczesnego i musicalu, powinno się rozwiązać obecny zespół i rozpisać międzynarodowy konkurs celem stworzenia zespołu na najwyższym poziomie, zdolnego podolać najtrudniejszym partiom tanecznym i wszechstronnego pod względem znajomości technik tanecznych i aktorskich. Tylko taniec (szczególnie balet, ale formy tańca współczesnego również), w którym poziom wykonawstwa technicznego nie budzi zastrzeżeń, może zachwycić i ma sens istnienia. Taniec jest sztuką, wymagającą niezwyklej precyzji ruchu i wypracowania odpowiednich jego jakości.

Przyglądając się zespołowi Polskiego Teatru Tańca – Baletu Poznańskiego, który jest niezależnym zespołem reprezentatywnym, utrzymującym w swoim repertuarze kilkanaście spektakli tańca współczesnego z elementami *modern* i baletu współczesnego na wysokim poziomie, sądzę, że warto by zainspirować się jego strukturą i spróbować przełożyć ją na warunki krakowskie. Obecnie w repertuarze PTT jest czternaście spektakli i dodatkowo kilka choreografii, które powstały w Atelier Polskiego Teatru Tańca. Zespół liczy sobie osiemnaścioro tancerzy, w tym dwanaście tancerek i sześciu tancerzy oraz dodatkowo dwóch adeptów (wśród tancerek znajduje się sześć solistek i wśród tancerzy – czterech solistów). Poza zespołem zatrudnia się kierownika literackiego, kierownika zespołu artystycznego, inspicjenta, asystenta choreografa, dwóch inspektorów działu artystycznego, pedagoga oraz dyrektora artystycznego i jego zastępcę. Można by powiedzieć, że zespół PTT zmierza w kierunku zespołu składającego się z samych solistów. Wydaje mi się to również idealnym rozwiązaniem dla zespołu tanecznego Opery Krakowskiej, gdyż przy stosunkowo małej liczbie tancerzy, można by realizować śmiało pomysły choreograficzne. Sugerowana struktura zespołu tanecznego Opery Krakowskiej powinna wyglądać w następujący sposób: dziewiętnaścioro tancerzy (po 8 tancerek i tancerzy) oraz dyrektor artystyczny z zakresu tańca (głównie choreograf), kierownik zespołu, pedagodzy: do baletu, tańca współczesnego, asystent choreografa, akompaniatorzy oraz, co nadal zbyt rzadkie w praktyce tanecznej: dramaturg. Prawdopodobnie przy niektórych przedstawieniach niezbędna będzie gościnna współpraca z artystami spoza zespołu.

W audycji na uprzywilejowanych warunkach mogliby wziąć udział obecni tancerze Opery Krakowskiej. Jednocześnie powinien odbyć się konkurs na funkcję dyrektora artystycznego z zakresu tańca, kierownika zespołu, głównego choreografa, pedagogów i dramaturga.

Obecnie funkcjonuje stereotyp, że Opera Krakowska, to miejsce, gdzie się nic nie dzieje pod względem tanecznym. Zatem bardzo ważne będzie przekonanie potencjalnych chętnych członków zespołu, że wchodzący w życie projekt będzie długotrwały i intensywny, a Kraków „zawalczy” o miano „stolicy tańca”.

Repertuar

W kwestii repertuaru trzeba zwrócić uwagę na subtelne różnice, jakie istnieją pomiędzy baletem a tańcem współczesnym. Pierwsza z nich dotyczy kanonu repertuarowego. Taniec współczesny nie wytworzył swojego „żelaznego kanonu” spektakli, w znaczeniu powtarzalnych partytur ruchowych, które może wykorzystać każdy zespół na świecie, posługujący się daną techniką. Taniec współczesny jest jak teatr autorski, kreuje go choreograf i reżyser oraz scenograf, staje się przez to na swój sposób nie do odtworzenia poza jego twórcami i pierwszymi wykonawcami. Można zapisać choreografię i ją powtórzyć, ale należy pamiętać, że w tym gatunku taniec nie jest sprowadzony tylko do choreografii. Dlatego żeby stworzyć repertuar tańca współczesnego, należałoby zaprosić do współpracy choreografów z wielką osobowością i dążyć do wytworzenia własnych, autorskich przedstawień dla zespołu. Jednocześnie warto by udostępnić scenę do prezentacji spektakli polskich grup tańca współczesnego i teatrów tańca spoza Opery Krakowskiej. Taka decyzja repertuarowa zapewne przyczyni się do uzyskania różnorodnego repertuaru. Stworzenie własnej kolekcji tytułów pochłonie dużo czasu, ale warto ponieść ten trud, a w pierwszej fazie reorganizacji skorzystać z osiągnięć obecnej polskiej sceny tańca współczesnego (np. Teatr Dada von Bzdülów, Teatr Bretoncafe, Towarzystwo Gimnastyczne, Teatr Tańca Arka, Teatr Okazjonalny, Lubelski Teatr Tańca, Śląski Teatr Tańca, Good Girl Killer).

Z kolei w przypadku baletowych spektakli sugerowałabym rozważyć próbę nawiązania współpracy z pozostałymi polskimi teatrami i stworzyć system cyklicznych wzajemnych wymian przedstawień baletowych, tak by widzowie mogli poznać bogate spektrum całej sztuki baletowej, nie tylko te najbardziej znane i okolicznościowe, jak *Dziadka do orzechów* w okresie świątecznym czy *Jeziorko łabędziego*.

Powtarzalne występy gościnne wydają się korzystne ze względów ekonomicznych dla budżetu instytucji, mniej kosztowne niż przygotowanie „pełnometrażowej” produkcji baletu.

Przygotowanie repertuaru baletowego będzie znacznie łatwiej przebiegało niż choreografii tańca współczesnego, gdyż w każdej szkole baletowej uczniowie przyswajają sobie światowy repertuar baletu. Trzeba tylko zastanowić się, które pozycje wprowadzić do stałego repertuaru. Na początku proponowałabym: z polskiego repertuaru – balety Conrada Drzewieckiego: *Pawana na śmierć Infantki Maurice’a Ravela*, *Kzesany Wojciecha Kilara*, *Divertimento Beli Bartóka*; *Damę Kameliowa* w choreografii Johna Neumeiera; *Serenadę* w choreografii George Balanchine’a).

Ważne, by repertuar baletowy odbijał różnorodność tej formy i zmiany, jakie w niej zaszły.

Zakończenie

Mam nadzieję, że przedstawiona tu wizja „wprowadzenia tańca” do Opery Krakowskiej i poszerzenia linii repertuarowej ma szansę być urzeczywistniona i tym samym może się przyczynić do wielkiego renesansu tańca w Krakowie.

Wizja ta może wydać się utopijna i dość śmiała, wymaga dużo radykalnych decyzji i działań, jakim może się wydać rozwiązanie zespołu i stworzenie od podstaw nowego, międzynarodowego. Jednak te radykalne ruchy są niezbędne, żeby cały projekt mógł w należytej formie zostać zrealizowany. Wszystkie półśrodki nie doprowadzą do oczekiwanych rezultatów, czyli odrodzenia sceny tanecznej na wysokim, europejskim poziomie. Sytuacja wymaga dynamicznego działania i rozmachu. Obecny zespół, choreograf nie potrafią utrzymać odpowiedniego poziomu tańca i stworzyć niezapomnianych dzieł.

W krakowskiej operze powinien się pojawić wizjoner, który odcisnie swój ślad, stworzy zespół autorski, ktoś na miarę Conrada Drzewieckiego czy Johna Crancko, który zapewnił renesans baletowi w Stuttgarcie, czy Piny Bausch, która zreorganizowała Wuppertaler Bühnen w Tanztheater Wuppertal. To nie jest niemożliwe, należy tylko stworzyć odpowiedni zespół, który podoła nowemu, ambitnemu zadaniu i w większym stopniu włączy taniec do repertuaru Opery Krakowskiej.

BIBLIOGRAFIA

- VII Krakowska Wiosna Baletowa. Kraków 2000. Europejskie Miasto Kultury*, oprac. Jolanta Kubasiewicz, Kraków 2000.
- Brykowicz K., *Dedykacje/Mats Ek. Kraków 2003. IX Krakowska Wiosna Baletowa* (red.), Kraków 2003.
- Ciało ludzkie – znak uniwersalny. Rytm i kroki Afryki. Pomiedzy sztuką a nauką*, Kraków 2005 (folder).
- Compania National de Danza*, Kraków 2005 (program teatralny prezentowany w ramach X Krakowskiej Wiosny Baletowej).
- Folder Polskiego Teatru Tańca*, br. m., br. r.
- Ignaczak J., 35. *Ruch i myśl* (red.), Poznań 2008.
- Królicza A., *Cielesna ekspresja aktora w Teatrze Śmierci*, „Konteksty” 2008, nr 2.
- Lange R., *Tanec, Choreologia. Humanistyka*, Poznań 2005.
- Lehmann H., *Teatr postdramatyczny*, Kraków 2004.
- Liszowska K., *Balety Conrada Drzewieckiego* (red.), Poznań 2003 (program teatralny, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu).
- Pudełek J., *Z historii baletu*, Warszawa 1981.
- Raport roczny 2004. Kulczyk Foundation. Artyści – Tak*, Poznań 2005.
- Raport roczny 2005. Kulczyk Foundation*, Poznań 2006.
- Romeo i Julia. Ballett Deutsche Oper Am Rhein*, Kraków 2005 (program teatralny spektaklu prezentowanego w ramach X Krakowskiej Wiosny Baletowej).
- Słownik wiedzy o teatrze. Od tragedii do happeningu*, Bielsko-Biała 2007.
- Turska I., *Przewodnik baletowy*, Kraków 1997.

Wilk S., *Taneczna Polska*, „Teatr” 2006, nr 9.

Witkiewicz J.S., Multarzyński J., *Balet w Polsce/Ballet in Poland*, br. m., br. r.

www.cracoviadanza.pl

www.nck.krakow.pl

www.opera.krakow.pl

SUMMARY

This thesis provides critical analysis of Krakow Opera corps de ballet's position as well as an attempt to present an alternative view of a new repertoire line that would reflect to a greater extent the role of dance. Corps de ballet of Krakow Opera and its repertoire have been treated in the context of Polish ballet groups acting alongside operas and contemporary dance groups such as Polish Dance Theatre from Poznań. It is worth mentioning that so-called dance theater has recently enjoyed an exceptional popularity in Europe that becomes increasingly influential in Polish art. Nevertheless, Krakow mainstream dance offer remains quite poor and inadequate to public expectation, especially when compared with a vigorous amateur and semi-professional movement. Krakow Opera could benefit from such a “gap” in the local cultural market as well as contribute, with its prestige, to popularization of contemporary dance in Poland.

Thus, one of the modification strategies for Krakow Opera could be an intensification of dance repertoire preceded by dissolution of the corps de ballet and international audition. It would aim at acquiring best dancers and creating a team able to perform both classic, modern and contemporary repertoire. Besides ballet fairy tales, the Opera audience should be given a chance to see achievements of polish choreographers, classic canon and spectacles reflecting current trends.