

Marek Zadłużny

FORMALNE I POZAFORMALNE OBSZARY ZAWODOWEJ EDUKACJI TANECZNEJ W POLSCE

Do napisania tekstu o różnych obszarach i możliwościach kształcenia zawodowego w zakresie tańca w Polsce zainspirował mnie brak tego typu opracowań na rodzimym rynku wydawniczym. Jednocześnie uważam, że opis tego zagadnienia może być interesujący nie tylko dla osób związanych ze środowiskiem tańca, lecz także dla andragogów badających edukację osób dorosłych. Opisując zjawisko odwołam się do typologii zaproponowanej przez Philipa H. Coombsa¹, który w obrębie edukacji dorosłych wyróżnił trzy jakościowo różne obszary – edukację formalną, pozaformalną i nieformalną. W myśl tego podziału zawodowa edukacja taneczna realizowana w Polsce w obszarze formalnym to studia wyższe oraz studia policealne. Do obszaru pozaformalnego, który jest realizowany w przeważającej większości, można zaliczyć: studia podyplomowe, instruktorskie kursy kwalifikacyjne, warsztaty oraz kursy doskonalące realizowane w wielu miastach Polski, które usytuowane są poza kształceniem zawodowym objętym nadzorem pedagogicznym i akredytacją. Przyjmuję także, iż ten obszar może spełniać tak zwaną funkcję rewitalizacyjną edukacji w zakresie tańca polegającą na niezbędnej aktualizacji starzejącej się wiedzy i umiejętności nabytych w szkołach, a także zapobieganiu ich dysfunkcjonalności. Edukację nieformalną mogą stanowić między innymi spotkania „equip” (*crew*), które staczają taneczne walki „battle” lub „jamm session”² tancerzy współczesnych³. Celowo nie będę jednakże pisał o edukacji nieformalnej w zakresie tańca⁴, posiadającej najszerszy zakres znaczeniowy, gdyż chciałbym się skupić na prezentacji możliwości, jakie oferuje polskie szkolnictwo i rynek edukacyjny kształcący formalnie i pozaformalnie potencjalnych zawodowych⁵ tancerzy, choreografów, nauczycieli tańca oraz pozostałych pretendujących do pełnienia

¹ Zob. M. Malewski, *Od nauczania do uczenia się. O paradygmatycznej zmianie w andragogice*, Wrocław 2010, s. 21.

² Zbiorowa improwizacja.

³ Zob. M. Malewski, *op. cit.*, s. 21.

⁴ Mam tu na myśli uliczne style tańca, takie jak: street, break dance, crump itd. Początkowo hip-hop oraz jazz także kształtowały się nieformalnie.

⁵ Mam na myśli osoby zawodowo związane z tańcem, w tym także instruktorów, nauczycieli zespołów amatorskich, a nie tylko osoby legitymujące się dyplomem zawodowego tancerza i choreografa.

ról związanych z wykonywaniem zawodu w zakresie tańca. Polska jest jednym z nielicznych europejskich krajów, w których dopiero od niedawna funkcjonuje akademickie szkolnictwo wyższe dotyczące tańca oraz choreografii⁶. Moim celem jest zwrócenie uwagi na ewentualne przyczyny tego stanu, a także zaprezentowanie, jakie inne formy kształcenia ukształtowały się w odpowiedzi na wcześniejszy brak kształcenia formalnego. Wskażę także na możliwe zagrożenia tkwiące w wolnym rynku edukacyjnym w zakresie tańca i ich następstwa.

Józef Kargul wskazuje na mit, jakim jest postrzeganie przestrzeni uczenia się ludzi dorosłych jako zintegrowanego systemu. Twierdzi, że andragodzy zarówno starszego, jak i młodszego pokolenia są przywiązani do systemowego postrzegania świata, który implikuje systemowe traktowanie procesów edukacyjnych, co prowadzi do tezy o funkcjonowaniu systemu pozaszkolnej oświaty dorosłych. Pogląd ten, charakterystyczny dla epoki modernizmu, stracił na aktualności w ponowoczesności, która zakwestionowała systemowość świata w ogóle i w tym także kształt edukacji dorosłych. Brak systemowości jest również widoczny w zróżnicowanej organizacyjnie i treściowo ofercie rynku edukacyjnego⁷. Uważam więc, że jakiegokolwiek próby jednoznacznego opisu zjawiska współczesnego kształcenia w zakresie tańca muszą być postrzegane przez pryzmat ponowoczesnych struktur organizujących edukacyjną rzeczywistość. Wspomniany autor pisze także o micie, który wyraża się tym, iż tylko dzięki edukacji, najlepiej instytucjonalnej, następuje rozwój zawodowy człowieka. Neguje tutaj koncepcję linearnego rozwoju zawodowego człowieka, stworzoną przez Donalda Supera. Jednakże współcześnie dzięki badaczom posługującym się metodą biograficzną wiemy między innymi o tak zwanych punktach zwrotnych biografii, momentach krytycznych, które mogą wpłynąć na zmianę trajektorii życia. Zdaniem J. Kargula obecny rynek pracy dawno już zakwestionował linearność rozwoju zawodowego, co jednocześnie uczyniło koncepcję tę nieaktualną⁸. Zdaje się to także adekwatne w odniesieniu do edukacji zawodowej w zakresie tańca. Obecnie zawód tancerza czy choreografa podlega prawom wolnego rynku⁹. Nie ma już pracy dla każdego absolwenta, dlatego tym bardziej warto wspomnieć, jakie są możliwości znalezienia zatrudnienia w tym zawodzie.

Jako osoba czynnie zajmująca się tańcem współczesnym jestem świadomy mechanizmów rządzących procesem kształcenia tancerzy, choreografów i pedagogów tańca.

⁶ W 2011 r. Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi rozpoczęła po raz pierwszy kształcenie na kierunku taniec o trzech specjalnościach: taniec, choreografia oraz pedagogika tańca. O tym w dalszej części opracowania.

⁷ J. Kargul, *O stereotypach i mitach we współczesnej polskiej andragogice*, „Edukacja Dorosłych” 2009, nr 2(61), s. 12-13.

⁸ *Ibidem*, s. 15.

⁹ Tancerzom nie przysługują już wcześniejsze emerytury, poza tym o angaże starają się także dobrze wykształceni („wyszkoleni”) artyści z krajów byłego bloku wschodniego.

Istniejące w Polsce kierunki oraz specjalności kształcenia w zakresie sztuki tanecznej mają jeszcze krótki staż w formalnych strukturach dydaktycznych, poza tym – w przeciwieństwie do innych krajów posiadających tradycję choreograficzną – polski taniec nie posiada charakterystycznego stylu (estetyki), brakuje ośrodków akademickich (dopiero się pojawiają), które – skupiając i kształcąc tancerzy oraz choreografów – odpowiadałyby za rozwój tańca, jego specyfikację, chociażby poprzez relacje rywalizacyjne, przynosząc tym samym twórczy ferment zastęemu środowisku tanecznemu.

Na początku tego opracowania odniosę się do formalnych wymogów związanych z utworzeniem kierunku taniec na wyższych uczelniach, określe minima kadrowe oraz standardy kształcenia. Dokonam rozróżnienia terminów: *taniec*, *choreografia*, *pedagogika tańca*. Nie dotarłem do materiałów, które w sposób chronologiczny systematyzowałyby dokonania na gruncie edukacji formalnej i pozaformalnej dotyczącej tańca od czasów przed- i powojennych. Dlatego za zasadne dla całości wywodu uznałem syntetyczne przedstawienie zarysu historycznego kształtowania się edukacji tanecznej w Polsce w tym okresie. Prześlę jak ukształtowała się polska tradycja akademicka w sztuce tanecznej. Dalej zaprezentuję wybrane oferty zawodowej edukacji w zakresie tańca w Polsce, które prowadzą kształcenie taneczne oraz choreograficzne. Po tym opisie przejdę do analizy współczesnego modelu kształcenia tanecznego w Polsce, prześlę trendy, zagrożenia oraz terażniejsze konteksty rozwoju edukacji tanecznej.

Wymogi formalne dla kierunku taniec

Tanec stanowi kierunek studiów wyższych, o czym świadczy zapis w wykazie nazw kierunków studiów określonych przez Radę Główną Szkolnictwa Wyższego, który został dokonany na mocy uchwały z 15 października 1992 roku. Standardy kształcenia określono natomiast dopiero w 2007 roku. W wykazie nie znajduje się kierunek choreografia oraz pedagogika tańca, co oznacza, że w naszym kraju nie kształci się kierunkowo na poziomie wyższym choreografów oraz pedagogów – nauczycieli tańca. W opracowanych Standardach kształcenia dla kierunku taniec możemy znaleźć następującą informację dotyczącą absolwentów studiów pierwszego stopnia:

Absolwent powinien posiadać wiedzę interdyscyplinarną o sztuce ze szczególnym uwzględnieniem historii i teorii tańca. Powinien być przygotowany do posługiwania się nowoczesnymi środkami przekazu artystycznego. Absolwent powinien znać język obcy na poziomie biegłości B2 Europejskiego Systemu Opisu Kształcenia Językowego Rady Europy oraz posługiwać się językiem specjalistycznym stosownie do technik tanecznych i teorii tańca. Absolwent powinien być przygotowany do: pracy artystycznej i twórczej w dziedzinie tańca; pracy redakcyjnej i publicystycznej w dziedzinie wiedzy o tańcu oraz pracy pedagogicznej w dziedzinie tańca – po ukończeniu specjalności nauczycielskiej (zgodnie ze standardami kształcenia przygotowującego

do wykonywania zawodu nauczyciela). Absolwent powinien być przygotowany do podjęcia studiów drugiego stopnia¹⁰.

Sylwetka absolwenta studiów drugiego stopnia wyrażona jest następująco:

Absolwent powinien posiadać pogłębioną wiedzę teoretyczną o charakterze choreologicznym i umiejętności praktyczne w zakresie sztuki tańca. Powinien znać konkretne techniki tańca, konwencje, style i gatunki choreograficzne. Powinien posiadać umiejętności samodzielnej analizy, prezentacji i interpretacji artystycznej wybranego repertuaru ze światowej literatury choreograficznej, a także twórczego działania, przedstawiania i uzasadniania własnych projektów związanych ze sztuką tańca. Absolwent powinien być przygotowany do: kierowania zespołami tanecznymi i baletowymi; zarządzania placówkami kulturalnymi; działalności artystycznej w zespole; samodzielnej pracy twórczej; nauczania w dziedzinie sztuki tańca i baletu – po ukończeniu specjalności nauczycielskiej (zgodnie ze standardami kształcenia przygotowującego do wykonywania zawodu nauczyciela) oraz pracy badawczej, publicystycznej i redakcyjnej w obszarze wiedzy o tańcu. Absolwent powinien być przygotowany do podjęcia edukacji na studiach trzeciego stopnia (doktoranckich)¹¹.

Można z tego wywnioskować, że absolwent kierunku taniec powinien posiadać obok umiejętności tanecznych także kompetencje choreograficzne oraz pedagogiczne, gdy wybierze specjalność nauczycielską.

Minima kadrowe dla kierunku taniec określa Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 27 lipca 2006 roku w sprawie warunków, jakie muszą spełniać jednostki organizacyjne uczelni, aby prowadzić studia na określonym kierunku i poziomie kształcenia¹². Dla studiów I stopnia minimum kadrowe

stanowi zatrudnienie co najmniej trzech nauczycieli akademickich posiadających tytuł naukowy profesora lub stopień naukowy doktora habilitowanego, w tym co najmniej dwóch posiadających dorobek naukowy lub artystyczny w zakresie danego kierunku studiów, a także co najmniej dwóch nauczycieli akademickich posiadających stopień naukowy doktora i dorobek w dyscyplinie naukowej lub artystycznej, związanej z danym kierunkiem studiów¹³.

Dla studiów II stopnia minimum kadrowe

stanowi zatrudnienie co najmniej trzech nauczycieli akademickich posiadających tytuł naukowy profesora lub stopień naukowy doktora habilitowanego oraz dorobek naukowy lub artystyczny w zakresie danego kierunku studiów, w tym co najmniej jednego nauczyciela akademickiego posiadającego tytuł naukowy profesora, a także zatrudnienie co najmniej trzech nauczycieli akademickich posiadających stopień naukowy doktora i dorobek w dyscyplinie naukowej lub artystycznej związanej z danym kierunkiem studiów¹⁴.

¹⁰ Standardy kształcenia dla kierunku studiów: Taniec, Załącznik nr 99 do Rozporządzenia Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 12 lipca 2007 r., A. studia pierwszego stopnia.

¹¹ *Ibidem*, s. 5.

¹² Dz. U. nr 144, poz. 1048, par. 5 i 6, z dnia 11.08.2006 r.

¹³ *Ibidem*, s. 3.

¹⁴ *Ibidem*, s. 4.

Trzeba podkreślić, iż konsekwencją nietraktowania tańca jako pełnoprawnej dziedziny kultury symbolicznej, która podlega naukowemu rozpoznaniu i badaniu, jest między innymi deficyt współczesnej literatury, publikacji o wymiarze empirycznym, a w szczególności materiałów odnoszących się do omawianego w tym tekście tematu. Niezmiernie trudno było mi więc odnaleźć źródła, z których mogłem czerpać informacje. W swoich rozważaniach korzystam zatem z materiałów, do których udało mi się dotrzeć, często za pośrednictwem globalnej sieci.

Edukacja taneczna w Polsce – okres przedwojenny

W związku ze specyfiką przedmiotu analizy odwoływać się będę głównie do czasów współczesnych, których dotyczy interesująca mnie tematyka. W celach poglądowych zdecydowałem się także przedstawić syntetyczny zarys rozwoju edukacji tanecznej w Polsce w XIX i XX wieku.

Analizując literaturę dotyczącą tańca znalazłem informacje odnoszące się w przeważającej większości do sztuki baletowej, która jako jedyna dysponowała zapleczem edukacyjnym. Jednakże rozwój sztuki tanecznej uwarunkowany był sytuacją polityczną. Jak wskazuje Irena Turska, druga połowa XIX wieku charakteryzuje się niepowodzeniem w rozwoju rodzimego baletu, w szczególności jego oblicza narodowego, za sprawą niesprzyjającej nam sytuacji politycznej. W latach 1861-1868 odwrócono się niejako od rozrywek w związku z wielkimi wydarzeniami politycznymi, takimi jak upadek powstania styczniowego oraz całkowity rozbiór Królestwa Polskiego. Dążono do stłumienia i unicestwienia polskiego poczucia narodowości oraz polskiej kultury. Balet popierany był przez zaborców tylko jako łatwa rozrywka, nie mógł stanowić sztuki narodowej, nie można było używać motywów ludowych, a co najważniejsze – nie dopuszczano do działania polskich artystów. Przebywający w Warszawie obcy choreografowie nie stworzyli polskiej szkoły tańca klasycznego ani takiego repertuaru, który stanowiłby podstawę rozwoju w nawiązaniu do tradycji. Zależało im jedynie na poziomie technicznym zespołu oraz efektownym repertuarze. Reprezentowali różne style i metody dydaktyczne, tworzyli w różnej estetyce. Drugą połowę XIX wieku można uznać za okres schyłkowy polskiego baletu¹⁵.

W latach 1910-1918 sytuacja baletu Opery Warszawskiej pogarszała się coraz bardziej w związku z niedostatecznym finansowaniem teatru, a także wyjazdem najlepszych tancerzy za granicę. Wybuch pierwszej wojny światowej w 1914 roku jeszcze bardziej pogłębił kryzys polskiej sztuki tanecznej, który wynikał z ciężkich warunków wojennych. W tak trudnych okolicznościach balet polski nie mógł się w pełni rozwijać.

¹⁵ I. Turska, *Krótki zarys historii tańca i baletu*, Kraków 1983, s. 184.

Kryzys finansowy, a także nieudolne kierownictwo i chaotyczny dobór repertuaru sprawiły, że balet narodowy nie przyswoił sobie zdobyczy baletu światowego, przejmując je jako kopie, które służyły za wzory własnych inscenizacji. Pojawiła się także tendencja do niweczenia narodowego dorobku choreograficznego, którego pozycje ulegały ciągłym transformacjom. Równolegle pojawiały się także szkoły o profilu pokrewnym, ale jednak innym niż edukacja baletowa. W 1908 roku we Lwowie powstały pierwsze kursy gimnastyki rytmicznej Émile Jaques'a-Dalcroze'a, które zorganizował pionier tej dyscypliny w Polsce profesor Stanisław Głowacki – był on również pierwszym polskim teoretykiem i historykiem tańca. W Warszawie utworzono szkołę rytmiki uczennicy É. Jaques'a-Dalcroze'a Franciszki Kutnerówny, a w 1912 roku swoją działalność rozpoczęła Janina Mieczynska, odpowiedzialna za prowadzenie filii Instytutu Dalcroze'a w Warszawie. W tym czasie zaczął także przenikać do Polski kierunek nazywany tańcem wyzwolonym (był to początek powstawania kompleksu zjawisk określanych obecnie mianem tańca współczesnego), a to za sprawą występów Isadory Duncan oraz jej epigonki, Stefanii Dąbrowskiej¹⁶.

W okresie międzywojennym działały w Polsce szkoły prywatne, które reprezentowały kierunki pozaklasyczne. Przybierały różne nazwy często wprowadzając terminy: *plastyka*¹⁷, *taniec artystyczny*, *gimnastyka taneczna*. Opierały się głównie na stylach pracy stworzonych przez Émile Jaques'a-Dalcroze'a, Isadorę Duncan oraz Mary Wigman¹⁸. Najwyższym poziomem odznaczała się Szkoła Rytmiki i Tańca Artystycznego J. Mieczynskiej, która opracowała własną syntezę rytmiki i tańca wyrazistego. Eklektyczną wizję dydaktyki tanecznej prezentowała Szkoła Tańca Scenicznego Tacjanny Wysockiej, której mąż, Stefan Wysocki, założył w Warszawie Szkołę Umuzykalnienia, a obie instytucje powiązane były wspólnym programem nauczania niektórych przedmiotów¹⁹.

W 1937 roku stworzony został Balet Polski o charakterze reprezentacyjnym, jego założeniem była prezentacja wyłącznie utworów polskich za granicą. Mimo pewnych braków i niedociągnięć Balet Polski miał duże możliwości rozwoju, które zostały niweczone przez wybuch wojny, przynosząc sztuce baletowej wielkie straty i powodując jej rozbitcie na wiele lat²⁰.

¹⁶ *Ibidem*, s. 184-255.

¹⁷ Plastyka w odniesieniu do ciała, ruchu.

¹⁸ Émile Jaques-Dalcroze – twórca współczesnej rytmiki, uważany za jednego z trojga (obok François Delsarté'a i Isadory Duncan) prekursorów tańca współczesnego. Isadora Duncan była propagatorką idei tzw. *free dance* – tańca radykalnie uwolnionego spod rygoru klasycznej techniki tanecznej, pełnego swobodnych ruchów, rodzących się spontanicznie pod wpływem doznań i wzruszeń. Mary Wigman – ikona i twórczyni niemieckiego tańca ekspresjonistycznego lat 30. XX wieku.

¹⁹ *Ibidem*, s. 271-275.

²⁰ *Ibidem*, s. 271.

Edukacja taneczna w okresie powojennym

Wybuch drugiej wojny światowej zdecentralizował sztukę baletową – taneczną, a także jej rozwój. Pomimo tego, że przed wojną otwarto reformatorskie szkoły tańca nawiązujące do stylu współczesnego, to w wyniku niesprzyjających okoliczności politycznych nie przetrwały one próby czasu. Nie został wykreowany polski styl tańca, a tym bardziej ośrodek akademicki zajmujący się kształceniem tancerzy oraz choreografów. To właśnie w tych niekorzystnych realiach polityczno-historycznych możemy upatrywać jednej z przyczyn niemożności stworzenia wyższej edukacji tanecznej oraz choreograficznej w naszym kraju. Brakuje literatury opisującej edukację taneczną w tym okresie, być może dlatego nie powstał wówczas żaden ośrodek akademicki, który kształciłby w zakresie sztuki tanecznej oraz choreograficznej. Inną przyczyną była sytuacja kraju w warunkach wojennych zniszczeń i powojennej odbudowy, która wymuszała zajęcie się „ważniejszymi” kwestiami niż rozwój edukacji tanecznej. Społeczeństwo musiało zaangażować się między innymi w odbudowę zrujnowanego kraju, repatriację, powrót do przynajmniej częściowej funkcjonalności wielu sfer życia społecznego.

Można zatem uznać, iż taniec stanowi indikator sytuacji politycznej. Świadczy o tym chociażby jego szybki rozkwit w II Rzeczypospolitej. W latach 20. XX wieku, za sprawą przeniesienia charakterystycznych stylów M. Wigman oraz I. Duncan przez polskich tancerzy u nich studiujących, staliśmy się po Niemczech oraz Austrii jednym z najważniejszych ośrodków tańca ekspresyjnego w Europie. Proces ten został skutecznie zahamowany i zniszczony przez wspomniany już wybuch wojny i jego konsekwencje. Na ponowny rozwój tej właśnie dziedziny musieliśmy długo czekać, gdyż pierwszym zawodowym zespołem, który odchodził od klasycznej konwencji baletowej był Polski Teatr Tańca – Balet Poznański założony w 1973 roku przez Conrada Drzewieckiego²¹. Istotnym, z punktu widzenia rozwoju szeroko pojętej edukacji tanecznej, jest moment założenia Wrocławskiego Teatru Pantomimy w 1956 roku przez Henryka Tomaszewskiego. Przez pierwsze dwa lata funkcjonował on jako Kurs Pantomimy przy Teatrze Dramatycznym. Funkcje sceniczne aktorów opierały się na pozawerbalnej ekspresji, nowatorskim, oryginalnym podejściu do realizowanego tematu. Praca z ciałem, ruch i fizyczność przyciągały do teatru jednostki zorientowane na artystyczne poszukiwania nowych form scenicznego wyrazu. Do dziś wielu choreografów czerpie z działalności H. Tomaszewskiego w sposobie budowania taneczno-teatralnych form scenicznych. W 1969 roku otwarto Studium Pantomimiczne, które obecnie kształci młodych adeptów nastawionych na pracę z ciałem, w tym także na taniec. Zasadne jest więc przytoczenie przykładu Wrocławskiego Teatru Pantomimy, w którym kształcili

²¹ J. Grabowska, J. Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989-2009*, Kraków–Łódź 2009, s. 8.

się jednostki realizujące się zarówno w sztuce tanecznej, jak i choreograficznej (m.in. założyciel i dyrektor Teatru Ekspresji Wojciech Misiuro, a także lider teatru Dada von Bzdülów Leszek Bzdyl)²². W latach 70. i 80. nie powstała żadna nowa instytucja lub ośrodek zajmujący się kształceniem tancerzy i choreografów. Taniec istniał w przystani jaką stanowiły domy kultury, w których realizowane były amatorskie, często o niskim poziomie profesjonalizmu, choreografie. Edukacja w zakresie tańca odbywała się w postaci trzyletnich kursów dla instruktorów tańca, organizowanych przez wojewódzkie domy kultury. Program obejmował elementy pedagogiki, medycyny, anatomii, muzyki, etnografii, tańca ludowego, tańca towarzyskiego, a także nowatorskie formy ruchu, które jednak z powodu braków kadrowych były realizowane tylko w niewielkim stopniu. W latach 80. za sprawą UNESCO udało się zorganizować w Gdańsku międzynarodowe warsztaty taneczne Dance of the World²³.

Bardzo ważną funkcję edukacyjną pełnił Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury w Warszawie (później Centrum Animacji Kultury), w strukturach którego znajdowała się komórka odpowiedzialna za wspieranie rozwoju tańca w ruchu amatorskim. Ośrodek pomagał w rozwoju młodych instruktorów, między innymi finansował szkolenia, sympozja, warsztaty. Był odpowiedzialny za publikowanie literatury dotyczącej tańca (autorstwa m.in. I. Turskiej), stanowiącej do dziś w Polsce niemalże jedyne źródła wiedzy na ten temat. W 1981 roku w Płocku zorganizowano pierwsze Warsztaty Tańca Innego, które stanowiły trzyletni cykl szkoleniowy w zakresie technik tanecznych²⁴.

W Polsce w odpowiedzi na brak formalnych możliwości pełnego kształcenia akademickiego w zakresie tańca oraz choreografii rozwinęły się inne formy. Mam tu na myśli kształcenie warsztatowe²⁵ polegające na uczestnictwie w zgrupowanych zajęciach, na których wykładawcami są często zagraniczni pedagodzy, tancerze oraz choreografowie. Obecnie oferta warsztatów tanecznych jest bardzo bogata i realizowana w wielu polskich miastach za sporą odpłatnością²⁶. Pisząc o warsztatach jako pozaformalnej edukacji, odniosę się do opracowania Ewy Skibińskiej²⁷, która już w tytule swojego artykułu zaznacza, że kształcenie tego typu stanowi jeszcze nierozpoznany przez an-

²² *Ibidem*, s. 9.

²³ *Ibidem*, s. 12-13.

²⁴ H. Strzemińska, W. Jurewicz, *Seminarium polsko-niemieckie: obraz tańca współczesnego w Polsce oraz zrealizowane wspólne projekty artystyczne*, Kalisz 2006, [w:] *ibidem*, s. 12-13.

²⁵ W zakresie nomenklatury edukacji tanecznej słowa warsztat, szkolenie, trening można traktować synonimicznie.

²⁶ *Ibidem*, s. 15.

²⁷ E. Skibińska, *Trening jako forma kształcenia dorosłych. Nierozpoznany przez andragogikę obszar*, „Rocznik Andragogiczny” 2004, s. 96-110.

dragogikę obszar²⁸. Autorka uświadamia, że tego typu formy kształcenia zaczęły się pojawiać i są charakterystyczne dla lat 90. XX wieku. Zaznacza także, iż nie można jeszcze jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, czym jest trening (warsztat), gdyż jej zdaniem w tej kwestii praktyka oświatowa znacznie wyprzedziła refleksję naukową. Ludziom nie wystarczy już tylko nabywanie umiejętności usprawniających ich działania. Potrzebują także pomocy w kształtowaniu postaw i przekonań, a co za tym idzie wzrostu elastyczności, efektywności i zdolności działania. Nie wydaje się także, aby w Polsce można było mówić o zaakceptowaniu stanowiska zrównania edukacji formalnej z treningami czy warsztatami. Sytuacja ta wynika choćby z określonych tradycji oświatowych, odrębności ról społecznych pełnionych przez te typy kształcenia, odmienności statusu oraz problemów terminologicznych. Zdaniem autorki wiele terminów z zakresu oświaty dorosłych wymaga redefinicji i uporządkowania. Należą do nich między innymi pojęcia szkolenia, treningu (także warsztatów) oraz pozostała aparatura pojęciowa, którą w dowolny sposób posługują się praktycy edukacji dorosłych²⁹. W mojej opinii kształcenie warsztatowe w zakresie tańca zdaje się być orientowane przez organizatorów raczej na liczbę uczestników, niż jakość przekazywanej wiedzy. Zajęcia odbywają się często w kilkudziesięcioosobowych grupach, w związku z czym nie ma możliwości bycia indywidualnie skorygowanym przez prowadzącego. Ponadto edukatorzy o tak zwanych znanych nazwiskach niekoniecznie okazują się sprawnymi, świadomymi (refleksyjnymi) pedagogami, którzy potrafią dostosować się do warsztatowej sytuacji edukacyjnej. Zdarza się także, że organizatorzy motywowani chęcią zysku stawiają prowadzącego przed faktem dokonanym – zbyt dużą liczbą uczestników na jego zajęciach, co znacząco przekłada się na jakość wykładanego programu.

Od kilku lat, w związku z rosnącą popularnością szeroko pojętego tańca oraz sztuki choreograficznej, uczelnie wyższe, a także szkoły policealne oraz inne struktury edukacyjne wychodzą naprzeciw zapotrzebowaniu i realizują różnorodne programy dydaktyczne, w obrębie edukacji formalnej oraz pozaformalnej, przygotowujące absolwentów do pracy w charakterze tancerza, choreografa, instruktora czy krytyka tańca. Poniżej syntetycznie prezentuję wybrane oferty polskich ośrodków edukacyjnych. W obrębie edukacji formalnej są to:

– Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie (Zamiejscowy Oddział w Bytomiu). Wydział Teatru Tańca, kierunek: aktorstwo; specjalność: aktor teatru tańca (powołany w 2007 r.). Stworzona z inicjatywy Śląskiego Teatru Tańca z siedzibą w Bytomiu. Wykładowcami są choreografowie, tancerze,

²⁸ Autorka używa wprawdzie sformułowania trening, jednak uważam, że charakter tej formy kształcenia jest bardzo podobny do tzw. formuły warsztatowej, która realizowana jest z powodzeniem na gruncie pozaformalnej edukacji w zakresie tańca.

²⁹ *Ibidem*, s. 104.

performerzy związani z ŚTT oraz zagraniczni realizatorzy sztuki tanecznej. Studia dzienne, jednolite³⁰.

– Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi (od 2007 r.). Wydział Wokalno-Aktorski. Trzyletnie studia I stopnia prowadzone w trybie niestacjonarnym; kierunek: wokalistyka; specjalność: choreografia i techniki tańca. Oferowana specjalność przygotowuje do podjęcia pracy artystycznej i twórczej w zakresie wykonawstwa oraz kompozycji tańca, tworzenia spektakli tanecznych w instytucjach kultury (teatry muzyczne, dramatyczne, lalkowe, zespoły tańca), pracy dydaktycznej w zakresie prowadzenia zespołów tanecznych w placówkach edukacyjnych (przedszkola, szkoły, domy kultury), ośrodkach sportu i rekreacji, pracy animatora kultury tanecznej³¹.

– Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Wydział Dyrygentury Chóralnej, Edukacji Muzycznej, Muzyki Kościelnej, Rytmiki i Tańca. Uczelnia oferuje kierunek: taniec (powołano w 2005 r.); specjalność: pedagogika baletowa – studia I oraz II stopnia prowadzone w trybie niestacjonarnym. Studia są adresowane do absolwentów średnich szkół baletowych lub kandydatów, których umiejętności są porównywalne z tymi, którzy je ukończyli. Ponadto podyplomowe Studia Teorii Tańca. Są to jedyne w Polsce studia kształcące historyków, teoretyków i krytyków tańca. Studenci to absolwenci różnych uczelni i kierunków, studia te trwają dwa lata, prowadzone są w trybie niestacjonarnym³².

– Państwowe Pomaturalne³³ Studium Kształcenia Animatorów Kultury w Kaliszu. Nauka w Studium trwa dwa lata. Zajęcia teoretyczne i praktyczne odbywają się w cyklu czterosemestralnym. Każdy semestr kończy się sesją egzaminacyjną. Pomyślne zaliczenie czterech semestrów uprawnia do przystąpienia do egzaminu dyplomowego, który jest podstawą otrzymania dyplomu ukończenia Studium i uzyskania zawodu: animator kultury o specjalizacji teatralnej lub tanecznej³⁴.

– Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy w Krośnie; specjalność: taniec. Nauka w studium trwa dwa lata. W czasie trwania nauki słuchacze uczestniczą w warsztatach, szkoleniach, poszerzając swój warsztat taneczny³⁵.

³⁰ <http://www.pwst.krakow.pl> [dostęp: 17.08.2011] Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie.

³¹ <http://www.amuz.lodz.pl> [dostęp: 18.08.2011] Akademia Muzyczna im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi.

³² <http://www.chopin.edu.pl> [dostęp: 18.08.2011] Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie.

³³ Nazwa używana zwyczajowo, gdyż nie ma już szkół/studiów pomaturalnych – są policealne.

³⁴ <http://ppskakalisz.republika.pl> [dostęp: 18.08.2011] Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury w Kaliszu.

³⁵ <http://ppskakib.8p.pl> [dostęp: 4.04.2011] Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy w Krośnie.

– Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy we Wrocławiu; specjalność: taniec. Słuchacze podejmujący naukę na tym kierunku mają możliwość poznania różnych technik tanecznych, takich jak taniec towarzyski, taniec ludowy, jazzowy, nowoczesny. W czasie trwania nauki słuchacze uczestniczą w warsztatach, szkoleniach i poszerzają swój warsztat taneczny. Corocznie biorą udział w prezentacjach czołowych polskich zespołów tańca³⁶.

– Międzywydziałowe Studium Kulturalno-Oświatowe Uniwersytetu Rzeszowskiego. Podyplomowe studia choreograficzne: prowadzenie zespołów tanecznych, specjalizacja: tańce polskie i taniec współczesny. W ramach studiów absolwenci uzyskują jednocześnie uprawnienia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego³⁷.

– Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach, studia licencjackie, kierunek: taniec (powołany w 2006 r.). Jest to niepaństwowa szkoła działająca na mocy zezwolenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 6 grudnia 1995 roku i wpisu do rejestru uczelni niepaństwowych MEN z dnia 21 grudnia 1995 roku. Po ukończeniu studiów na kierunku taniec absolwenci będą przygotowani do pracy artystycznej i twórczej w dziedzinie tańca w różnych placówkach teatralnych, estradowych, baletu, teatrach muzycznych, a także pracy dydaktycznej, redakcyjnej i publicystycznej w dziedzinie wiedzy o tańcu. Będą gotowi do podjęcia własnej działalności gospodarczej (np. szkoły tańca). Absolwenci uzyskują także kwalifikacje pedagogiczne do nauczania tańca w placówkach oświatowych na różnych szczeblach edukacji i wychowania. Studia prowadzone w systemie zaocznym³⁸.

– Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi. Wydział Artystyczny, kierunek: taniec (powołany w 2011 r.); specjalność: tancerz, choreograf, pedagogika tańca; studia: I stopnia stacjonarne. Po ukończeniu studiów na tym kierunku absolwenci otrzymują dyplom licencjata i mogą pracować jako: tancerze w profesjonalnych teatrach tańca, zespołach tanecznych, teatrach muzycznych i musicalowych w kraju i za granicą; choreografowie teatralni oraz zespołów tańca; pedagodzy tańca w szkołach tańca, ogniskach i szkołach baletowych, w placówkach kulturalno-oświatowych i oświatowo-wychowawczych³⁹.

W obrębie edukacji pozaformalnej są to:

³⁶ <http://www.skiba.edu.pl/taniec.php> [dostęp: 18.08.2011] Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy we Wrocławiu.

³⁷ <http://www.univ.rzeszow.pl/rekrutacja/podyplomowe> [dostęp: 18.08.2011] Uniwersytet Rzeszowski.

³⁸ <http://www.wsu.kielce.pl> [dostęp: 17.08.2011] Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach.

³⁹ <http://www.wshe.lodz.pl> [dostęp: 17.08.2011] Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi.

– Studia podyplomowe z zakresu pedagogiki tańca oferuje Wyższa Szkoła Humanistyczna Towarzystwa Wiedzy Powszechnej w Szczecinie. Studia kwalifikacyjne, nadające nową specjalność i uprawnienia pedagogiczne, których ukończenie („zgodnie z rozporządzeniem Ministra Kultury z dnia 26.02.2002 r. i Ministra Edukacji Narodowej z 12.03.2009 r. i w sprawie szczegółowych kwalifikacji wymaganych od nauczycieli [...] oraz rozporządzeniem Ministra Edukacji Narodowej i Sportu z 7.09.2004 r. w sprawie standardów kształcenia nauczycieli”⁴⁰) daje kwalifikacje do prowadzenia zajęć z zakresu różnorodnych form tanecznych, do prowadzenia zajęć w szkołach (w tym artystycznych) i placówkach oświatowo-wychowawczych i kulturalno-oświatowych. Studia podyplomowe kończą się egzaminem. Uczestnik otrzymuje świadectwo ukończenia studiów podyplomowych w zakresie pedagogiki tańca⁴¹.

– Instytut Choreologii w Poznaniu ma w swojej ofercie Studium analizy i notacji ruchu (kinetografia R. Labana) pod kierunkiem prof. dr. hab. Roderyka Langego (na oficjalnej stronie instytutu nie znalazłem jednak informacji o aktualnym naborze)⁴².

Warto także wspomnieć o innych nieistniejących już formach kształcenia tanecznego na poziomie wyższym, które nie nadawały tytułu magistra, lub policealnym (pomaturalnym), które rozpoznałem za pośrednictwem internetu. Są to: Państwowe Studium Choreograficzne w Bielsku Białej, prowadzone przez Elwirę Kamińską, Studium Taneczne Ministerstwa Kultury i Sztuki, Pedagogiczne Studium Tańca (CPARA) w Warszawie, Wydział Choreograficzny w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie (wykładowcą była tam m.in. Irena Jedyńska), Kwalifikacyjne Kursy Instruktorskie w zakresie tańca współczesnego (realizowane są stale w wybranych miastach) oraz tak zwane Studia Kulturalno-Oświatowe, zajmujące się kształceniem kadry instruktorskiej, która nie uzyskiwała jednak dyplomu uznawanego przez post-transformacyjne instytucje kultury i oświaty.

Zaprezentowana przeze mnie oferta jest odpowiedzią różnych podmiotów kształcenia, w tym środowiska akademickiego, na zwiększające się zapotrzebowanie na taniec jako nowej oferty rynku edukacyjnego w naszym kraju. Tok dydaktyczny przeważającej większości nie jest jednak zorientowany na kształcenie zawodowych tancerzy oraz choreografów, lecz tak zwanych animatorów kultury oraz instruktorów ze specjalizacją w zakresie tańca. Poza tym powstałe specjalności oraz kierunki istnieją dopiero od niedawna, co nie pozwala dokonać pełniejszej oceny działalności ich absolwentów. Można stwierdzić, że nie utworzył się w Polsce wiodący ośrodek skupiający profesjonalnych

⁴⁰ <http://www.wshtwp.pl> [dostęp: 18.08.2011] Wyższa Szkoła Humanistyczna Towarzystwa Wiedzy Powszechnej w Szczecinie.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² <http://free.art.pl/instytutchoreologii> [dostęp: 20.08.2011] Instytut Choreologii w Poznaniu.

edukatorów w tańcu oraz choreografii. Większość wykładowców naucza równocześnie na kilku uczelniach. Nie został zatem wykreowany styl akademicki, który mógłby charakteryzować pracę twórczą absolwentów danego ośrodka, a tym bardziej nie możemy mówić o rywalizacji międzyuczelnianej w dziedzinie tańca i choreografii, która mogłaby odpowiadać za progres w tych dziedzinach. Jednak to, że na różnych kursach, studiach i warsztatach są ci sami wykładowcy, stanowi wskaźnik swoistego centralizowania się estetyki i metodyki sztuki tanecznej.

Analiza współczesnych zjawisk edukacji tanecznej na wyższym poziomie kształcenia

W Polsce od kilku lat można zauważyć znaczący wzrost zainteresowania tańcem, czego wyrazem są konferencje naukowe zorganizowane choćby przez Uniwersytet Gdański, Polski Teatr Tańca oraz Fundację Ciało/Umysł w Warszawie. Powstał Instytut Muzyki i Tańca. W Starym Browarze w Poznaniu realizowany jest projekt Polskiej Platformy Tańca, która może stanowić szansę emancypacji polskiej, niezależnej (co nie oznacza nieprofesjonalnej) sztuki choreograficznej.

Dla obserwatora zjawisk związanych z kształceniem tanecznym na poziomie wyższym w Polsce widoczne jest to, że pomijane są takie style (estetyki) tańca jak taniec nowoczesny (hip-hop, street dance i pochodne), towarzyski oraz ludowy (folklor). Wydaje się, że jedynym stylem, który skłania do badań i naukowej refleksji jest szeroko pojęty taniec współczesny, a w jego obrębie teatr tańca, rozumiany jako kompleks zjawisk artystycznych przejawiających się w polskiej sztuce tanecznej. Inne estetyki wydają się stale ignorowane w tym dyskursie. Być może wskazuje to na brak refleksji teoretycznej nad pominiętymi stylami tańca i tym samym warunkuje jego niedostateczny rozwój w kontekście szkolnictwa akademickiego.

Ważne wydaje się także zadanie pytania o celowość tworzenia w Polsce wiodących ośrodków zajmujących się kształceniem na poziomie wyższym tancerzy oraz choreografów. Obecnie w naszym kraju funkcjonuje siedem instytucjonalnych teatrów tańca, które mogłyby stanowić miejsce zatrudnienia dla przyszłych absolwentów kierunków tanecznych oraz choreograficznych. Są to: Polski Teatr Tańca w Poznaniu, Śląski Teatr Tańca w Bytomiu, Kielecki Teatr Tańca, Bałtycki Teatr Tańca, Sopotki Teatr Tańca, Lubelski Teatr Tańca, a także Teatr Tańca Arka działający przy Teatrze Muzycznym Capitol we Wrocławiu. Poza teatrami tańca działają także teatry muzyczne, opery oraz niezrzeszone teatry tańca, które jednak często nie dysponują etatami dla choreografów i tancerzy – ich funkcjonowanie opiera się na tak zwanej pracy projektowej, która pozwala z jednorazowo uzyskanych grantów opłacić zatrudnionych do danego projektu tancerzy czy scenografów. Możemy założyć, że absolwenci mogliby również prowadzić

działalność dydaktyczną w istniejących już prywatnych szkołach tańca lub zakładać własną działalność gospodarczą. Mogliby też znaleźć dla siebie zajęcie w instytucjach zagranicznych, co już i tak jest dość częstą praktyką. Z mojej obserwacji wynika, że obecnie środowisko taneczne radzi sobie z istniejącą sytuacją w sposób zadowalający. Część młodych dorosłych uczy się tańca oraz choreografii w szkołach wyższych za granicą, co stanowi naturalny rezultat przynależności Polski do Unii Europejskiej. Świadczy to o zwiększającej się mobilności młodych i ich poczuciu wolnego wyboru dotyczącego studiów wyższych (audycje⁴³ do szkół: austriackiej SEAD⁴⁴ oraz belgijskiej P.A.R.T.S.⁴⁵ odbywają się w Polsce). Część wraca do kraju i tutaj kontynuuje swoją drogę kariery, inni natomiast realizują się w międzynarodowych zespołach twórczych. W operach oraz teatrach muzycznych zatrudnienie znajdują tancerze zawodowi, którzy uzyskali tytuł zawodowy kończąc Ogólnokształcącą Szkołę Baletową lub zostali przyjęci do teatru jako tak zwani adeptci, a dyplom uzyskują w systemie eksternistycznym. Tytuł tancerza zawodowego oficjalnie honorowany przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego uzyskać można także przez weryfikację ZASP (Związek Artystów Scen Polskich), po zdaniu egzaminu obejmującego praktykę i teorię oraz po uiszczeniu odpowiedniej opłaty. Choreografowie tworzący w Polsce często nie są wykształceni kierunkowo, lecz swoje umiejętności zdobywali idąc torem warsztatowym, fragmentarycznie, stąd też styl polskiego tańca współczesnego, czy też nowoczesnego nie jest jednorodny i trudno jest stwierdzić istnienie polskiej szkoły (techniki) tańca, stylu lub manieri. Z drugiej strony instytucje finansowane przez państwo stać na zatrudnianie zagranicznych choreografów tworzących dla ich zespołu zawodowe projekty choreograficzne i spektakle.

Wyższa edukacja taneczna w Polsce istnieje, lecz sposób jej realizacji skłania do refleksji nad kondycją polskiego tańca w holistycznym ujęciu. Brak jednolitej edukacji w zakresie tańca oraz choreografii zdecydowanie warunkuje sposób, w jaki realizowana jest polska sztuka taneczna. Pozostaje jeszcze odpowiedzieć na pytanie, czy obecny model jest optymalny i odpowiada na potrzeby różnych podmiotów i czy nowy, zorientowany na kształcenie tancerzy oraz choreografów, okazałby się lepszy, a także czy istnieje w środowisku tanecznym potrzeba jego stworzenia.

Zasadne będzie odwołanie się do artykułu Janusza Marka o kondycji polskiego tańca⁴⁶. Zwraca on przede wszystkim uwagę na to, że ze względów historyczno-politycznych niemożliwe jest porównywanie Polski z innymi krajami Europy Zachodniej w kontekście rozwoju sztuki tanecznej, gdyż tam infrastruktura taneczna zaczęła rozwijać się o kilkadziesiąt lat wcześniej. Jego zdaniem w Polsce istnieje już kilka ważnych

⁴³ Słowo audycja w nomenklaturze tanecznej oznacza nabór, casting.

⁴⁴ Salzburg Experimental Academy of Dance.

⁴⁵ Performing Arts Research and Training Studios z siedzibą w Brukseli.

⁴⁶ J. Marek, *Centrum. Czy w Polsce taniec może się rozwijać*, „Teatr” 2008, nr 9, <http://www.teatr-pismo.pl> [dostęp: 15.10.2011].

ośrodków tańca i dlatego trudno wyobrazić sobie jego nagłą centralizację. Jest to zadanie niemożliwe do wykonania z różnych powodów. Według J. Marka nie istnieje także żadna infrastruktura dla młodych, niezależnych twórców; ich praca i starania napotyka na „pustkę instytucjonalną”. Szansą jest zdobywanie grantów ministerialnych, jednak nie daje to możliwości długofalowego rozwoju i planowania pracy twórczej. Prezentacja spektakli opiera się głównie na realizacji festiwalu i przeglądów, gdyż brakuje formalnej przestrzeni, która służyłaby tego typu celom. Autor odnosi się głównie do sztuki tańca współczesnego oraz teatru tańca, w związku z czym jego argumentacja może wydać się jednowymiarowa w kontekście tańca pojmowanego jako szeroki kompleks zjawisk. Jego zdaniem zasadniczy problem stanowi brak miejsc, sal do prób oraz zaplecza scenicznego, które środowisko taneczne wynajmuje od teatrów dramatycznych. To środowisko jest młode i słabo zorganizowane, w związku z tym przegrywa w zdobywaniu publicznych funduszy i w „przejmowaniu” budynków z liczniejszym i bardziej doświadczonym środowiskiem muzycznym oraz teatralnym. Zdaniem J. Marka polskie środowisko taneczne nie jest zorientowane na zjednoczenie potencjału, którym dysponuje. Autor podaje przykład Estonii, w której wspólne działanie w organizacji tańca współczesnego nie musi oznaczać, że wszyscy są jednomyślni i zgodni w kwestii realizowanej estetyki oraz ideologii. Dzieje się wręcz przeciwnie – różne opinie, stanowiska i konflikty prowadzą do powstawania twórczych, nowych rozwiązań. Według J. Marka hamulcem w rozwoju polskiego tańca są „zarówno słabość i niezorganizowanie środowiska tanecznego, jak i marginalne traktowanie tańca jako sztuki przez władze lokalne i państwowe”⁴⁷. Autor przede wszystkim wskazuje więc na brak infrastruktury, która dałaby możliwość rozwoju i prezentacji młodym, niezależnym choreografom, co mogłoby warunkować progres sztuki tanecznej. Brakuje pomocy stypendialnej dla młodych twórców, a niezależni tancerze nie posiadają formalnego statusu, brak także organów społecznej opieki obejmujących tę właśnie grupę. Uderzający jest także jego zdaniem brak instytucji, która zajmowałaby się dbaniem o zachowanie dziedzictwa tanecznego, edukację taneczną oraz ochronę praw autorskich. Janusz Marek podaje pewne propozycje, które w jego opinii mogłyby pomóc w rozwoju polskiej sztuki tanecznej⁴⁸.

Moim zdaniem strategia centralizacji, zjednoczenia środowiska tanecznego nie jest jedynym, właściwym remedium na zastałą sytuację. Takie działanie mogłoby wywołać stagnację w rozwoju tańca poprzez likwidację konkurencji oraz zniesienie odrębności pól kreacji. Obecnie to prawo rynku reguluje i decyduje o wizerunku twórców polskiej choreografii. Zdecydowanie brakuje jednak infrastruktury, czyli instytucji, środowisk formalnych i nieformalnych, stanowiącej wsparcie dla młodych niezależnych

⁴⁷ *Ibidem.*

⁴⁸ *Ibidem.*

choreografów, którzy rozpoczynając swoją karierę napotykać na różne bariery – formalne i lokalowe. Jednakże wspomnieć należy chociażby o możliwości powoływania stowarzyszeń i fundacji, które posiadając osobowość prawną, dają możliwość ubiegania się o granty oraz pozwalają startować w konkursach ogłaszanych przez urzędy miast, urzędy marszałkowskie, a także resorty. Sytuacja, w której znajdują się niezależni twórcy sceny tanecznej, z jednej strony wiąże się z ciągłym zabieganiem o finanse na realizowane przedsięwzięcia, z drugiej daje wolność tworzenia rzeczywiście niezależnych projektów, na których realizację nie mogą sobie pozwolić teatry repertuarowe.

Podsumowanie

Kończąc rozważania odniosę się do J. Kargula piszącego o współczesnych zagrożeniach edukacji dorosłych⁴⁹. Autor zauważa, że w Polsce „rynek edukacyjny powstaje w wyniku chaosu i patologii społecznych, których szczególnie jaskrawy wymiar pojawił się choćby w kształceniu kursowym (ale nie tylko) [...]”⁵⁰. Przestrzeń edukacyjna dorosłych jest kształtowana przez jej organizatorów, właścicieli firm oraz nauczycieli, którzy często nie muszą legitymować się kwalifikacjami pedagogicznymi. Niewypracowanie mechanizmów selekcyjnych w dziedzinie edukacji dorosłych sprzyja istnieniu wielkiej oferty, która nie jest w stanie spełnić obietnic składanych potencjalnym uczestnikom. Zdaniem autora zagrożenie oświaty dorosłych to nie tylko nieuczciwość, lecz także niekompetencje edukacyjne jej organizatorów. Obecny rynek edukacyjny dorosłych określa mianem „bazaru oświatowego”, na którym można znaleźć usługi oświatowe rozmaitej jakości – od towarów niskiej jakości do tych wysokiej klasy, których zakup może lokować klienta na wysokich szczeblach hierarchicznej struktury systemu społecznego. Współcześnie przestrzeń edukacyjna równoważy ofertę instytucjonalną z nieinstytucjonalną, spontaniczną, realizowaną w codziennym życiu. Jest to, zdaniem autora, nowa tendencja w edukacji dorosłych, która wynika z przemian kulturowych zachodzących w naszym społeczeństwie i zbliżaniu się Polski do innych krajów Europy Zachodniej⁵¹. Autor celnie wskazuje zagrożenia rynku edukacyjnego, które moim zdaniem bardzo często dotyczą również zawodowej edukacji w zakresie tańca. Bogata oferta edukacyjna, zarówno w obszarze formalnym, jak i pozaformalnym, często nie spełnia założonych celów i rezultatów, choć z drugiej strony trudno dziś jednoznacznie i ostatecznie ocenić efekty kształcenia zawodowego w zakresie tańca. Wiele podmiotów organizujących tę edukację prowadzi swą działalność od niedawna,

⁴⁹ J. Kargul, *Obszary pozaformalnej i nieformalnej edukacji dorosłych. Przesłanki do budowy teorii edukacji całościowej*, Wrocław 2005, s. 26-35.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 26.

⁵¹ *Ibidem*, s. 29-31.

stąd wciąż brakuje jeszcze wiarygodnych danych potwierdzających kompetencje ich absolwentów i uczestników.

W niniejszym tekście zaprezentowałem opis zjawiska, jakim są formalne i pozaformalne obszary zawodowej edukacji tanecznej w Polsce. Jest to zaledwie jeden z wielu możliwych punktów widzenia. Moją intencją nie było jednak jednoznaczne rozstrzygnięcie wszelkich wątpliwości, ale doprowadzenie do refleksji, postawienie pytań, zwrócenie uwagi na pewne zagadnienia, które – mam nadzieję – zostaną rozwinięte w przestrzeni edukacyjnej.

FORMAL AND NON-FORMAL FIELDS OF PROFESSIONAL DANCE EDUCATION IN POLAND

Summary

The text shows different fields and possibilities of professional dance training in Poland – one of the few European countries, where only recently dance and choreography training at academic level has been introduced. The aim of the article is to draw attention to the possible reasons of this fact, and also to present some other forms of training that had formed as the result of the earlier lack of possible formal training. Moreover, the paper points out some possible dangers that the free educational market brings to the dancing field and possible repercussions of this condition. The author identifies formal needs necessary to introduce 'dance' at universities, defines minimum personnel and training standards, and differentiates between dance, choreography and dance pedagogy. Next, the article contains a synthesis of a historical outline of how the dance education was formed in Poland before and after the Second World War. The author also examines the formation of Polish academic tradition in the dancing field, and presents some selected offers of professional dance education in Poland that include dance and choreography trainings. Lastly, there is an analysis of a contemporary dance training model in Poland, along with the outline of trends, dangers and contemporary contexts of the development of dance education.

Keywords: education, dance, choreography