

KATARZYNA SADOWSKA

ORCID 0000-0002-3150-8304

*Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
w Poznaniu*

SZKOLNICTWO BALETOWE W POLSCE I NA ZIEMIACH POLSKICH - ZARYS DZIEJÓW

ABSTRACT. Sadowska Katarzyna, *Szkolnictwo baletowe w Polsce i na ziemiach polskich – zarys dziejów* [Ballet Education in Poland and on Polish Lands – a Historical Outline] *Studia Edukacyjne* no. 73, 2024, Poznań 2024, pp. 29-49. Adam Mickiewicz University Press. ISSN 1233-6688. Submitted: 15.07.2024. Accepted: 27.08.2024. DOI: 10.14746/se.2024.73.2

The study aims to outline the history of ballet education in Poland and on Polish lands based on the method of analysis and criticism of literature within the qualitative research paradigm. Research on the research problem expressed in the question: "What is the outline of the history of ballet education in Poland?" belongs to the qualitative research paradigm.

The topic of the history of ballet education in Poland can be considered important because although ballet has been present in Polish culture since the 16th century, in the Polish publishing market there are still relatively few studies on artistic education in the field of dance, or they are outdated. To gradually change this situation, the study's authors reflected on the key events in the history of Poland in shaping the tradition of professional education in the profession of dancers, expressing the hope that this reflection will contribute to a broader discussion and an inspiration for further research analyses.

Key words: ballet education in Poland and on Polish soil, classical dance schools, general ballet schools, training of teaching staff

Wprowadzenie

Temat dziejów szkolnictwa baletowego w Polsce należy uznać za istotny, bowiem jak zaznacza Roderyk Lange:

Taniec, tak specyficzny w świecie zwierząt jako środek wyrażania się i komunikowania w sferze biologii, przybiera nową funkcję wraz z pojawieniem się człowieka, a mianowicie funkcję wyrażania treści abstrakcyjnych (Lange, 1988, s. 65).

Taniec na poziomie sztuki, zdaniem Roderyka Lange,

obejmuje te wszystkie manifestacje ruchowe, które wykraczają poza zakres ruchów wykonywanych w życiu codziennym (Lange, 1988, s. 90).

Stąd, tancerzom uprawiającym taniec zawodowo potrzebne jest stosowne przygotowanie odbywające się w szkołach baletowych funkcjonujących w Polsce już ponad 200 lat, a które współcześnie wymagają reform.

W Polsce obecnie istnieje niemal tysiąc szkół artystycznych (muzycznych, plastycznych, baletowych, sztuki cyrkowej), w których kształci się odpowiednio prawie sto tysięcy uczniów i ponad szesnaście tysięcy studentów. System kształcenia artystycznego w kraju, zależnie od dziedziny, jest dwu- lub trzy-stopniowy – obejmuje poziom podstawowy, średni i wyższy (Rutkowska-Sagata, 2019, s. 6).

Metodologia badań

Celem niniejszego opracowania jest ukazanie zarysu dziejów szkolnictwa baletowego w Polsce, natomiast problem badawczy polega na poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób przedstawia się zarys dziejów szkolnictwa baletowego w Polsce?

Odpowiedzi na postawione pytanie badawcze udzielono na podstawie metody analizy i krytyki piśmiennictwa, która mieści się w paradygmacie badań jakościowych. Należy zaznaczyć, że przyjęto, iż:

Badania jakościowe obejmują studia nad wykorzystaniem i gromadzeniem różnorodnych materiałów empirycznych – studiów przypadku, osobistego doświadczenia, introspekcji, biografii, wywiadów, wytworów kulturowych, kulturowych tekstów i produktów, materiałów pochodzących z obserwacji, materiałów historycznych, materiałów wywodzących się z interakcji, tekstów wizualnych, materiałów, które opisują codzienność i trudne momenty w życiu jednostek (Denzin, Lincoln, 2009, s. 23).

Podstawą gromadzenia danych w niniejszym opracowaniu są zatem kulturowe teksty dotyczące problematyki edukacji tanecznej w Polsce i na ziemiach polskich na przestrzeni dziejów.

Przyjęto, że na realizowaną strukturę badania składają się cztery etapy: gromadzenie danych empirycznych, wgląd w dane, interpretacja wyników, sporządzenie raportu z badań (Malewski, 2017, s. 111), a

przejęcie od jednego do kolejnego etapu dokonało się za pośrednictwem trzech procesów. Są to: 1) refleksyjność, 2) teoretyzowanie i 3) narracyjność (Malewski, 2017, s. 111).

Jakkolwiek Polska ma silną tradycję i znaczny dorobek empiryczno-teoretyczny z zakresu realizacji edukacji artystycznej w szkolnictwie powszechnym i działalności pozaszkolnej, wymieniając tu takie nazwiska, jak: Janina Mortkowicz, Stefan Szuman, Bogdan Suchodolski, Irena Wojnar, to jednocześnie od lat dyskutuje się na temat problemu marginalizacji sztuki w edukacji w szkole powszechnej, a skutki owej marginalizacji można dostrzec w związku z niewielką konsumpcją sztuki oraz silną komercjalizacją tak zwanej „sztuki” w mediach.

Nadal posiadamy niewiele opracowań na temat historii tańca klasycznego czy teorii edukacji tańca klasycznego w Polsce i na ziemiach polskich. Kulturowe teksty, które powstały na przestrzeni XX i XXI wieku są opracowaniami stanowiącymi podstawę analizy w niniejszym opracowaniu. Wśród nich znajdują się między innymi publikacje (w porządku alfabetycznym): Katarzyny Bilskiej (2006), Roderyka Lange (1988), Bożeny Mamontowicz-Łojek (1968; 1978), Antoniego Millera (1936), Zofii Rudnickiej (2012), Ireny Turskiej (1957; 1983; 2010), raporty o stanie polskiego szkolnictwa artystycznego, niepublikowane prace doktorskie, hasła encyklopedyczne, artykuły na portalach: „Culture.pl”, „TaniecPOLSKA”, „Kultura Enter”, materiały informacyjno-dyskusyjne COPSA, podstawy prawne oraz informacje zawarte na stronach internetowych instytucji kultury i szkół baletowych¹.

Początki edukacji baletowej w Polsce i na ziemiach polskich

Balet w Polsce pojawił się wraz z przybyciem do kraju królowej Bony, która w XVI wieku zapraszała na dwór wawelski w Krakowie włoskich tancerzy. Kolejni władcy tradycję tę kontynuowali i na przykład Władysław IV w 1643 roku zlecił wybudowanie specjalnej sali teatralnej na Zamku Królewskim w Warszawie (Rutkowska-Sagata, 2019, s. 71). Pierwsza stała scena przyczyniła się do ugruntowania znaczenia baletu na dworze królewskim, który obok opery i komedii włoskiej stał się stałym punktem repertuaru dworskiego (Rutkowska-Sagata, 2019, s. 71). Sytuacja ta miała miejsce także w czasach saskich,

kiedy to powstał pierwszy gmach operowy, tzw. Opernhaus (nazywany „Operalnią Saską”), a spektakle służyły głównie do wzmacniania prestiżu władzy królewskiej (Rutkowska-Sagata, 2019, s. 71).

¹ Na potrzebę intensywnych badań w dziedzinie profesjonalnej edukacji baletowej w Polsce oraz konieczność upowszechniania sztuki tańca klasycznego zwróciła uwagę autorce również Dominika Babiarz – artystka Teatru Wielkiego w Poznaniu, występująca na scenach polskich i zagranicznych od ponad 20 lat, pedagog tańca w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu, na ręce której składam podziękowania za inspirację oraz dostęp do wybranych źródeł i cenne wskazówki.

Wraz z nastaniem Oświecenia, datowanego w Polsce na lata 1740-1830, nastąpił wzrost znaczenia ośrodków magnackich, przy których tworzone teatry prowincjonalne. Nadal czerpano z zachodnich wzorców kulturalnych i ideowych, w szczególności zaś z francuskich (Mamontowicz-Łojek, 1968, s. 36). Jak zaznacza Bożena Mamontowicz-Łojek, chociaż założycielom teatrów magnackich nie zawsze przyświecały cele społecznie wartościowe, to jednak jako ogólne zjawisko stały się one ważnym elementem kultury narodowej. W teatrach tych wykształcili się pierwsi polscy artyści zawodowi, w większości pochodzący z nieuprzywilejowanych warstw społecznych, w wielu wypadkach ze stanu chłopskiego (Mamontowicz-Łojek, 1968, s. 37).

Celem, dla którego tworzone pierwsze szkoły tańca klasycznego było kształcenie polskich artystów na potrzeby dworskich teatrów prywatnych. Początki tego szkolnictwa sięgają połowy XVIII wieku. Przyczyną pojawienia się w polskiej tradycji edukacyjnej ścieżki zawodowej tancerza była potrzeba ograniczenia kosztów związanych ze sprowadzaniem przez zainteresowanych sztuką magnatów artystów zza granicy. Jak zauważa Katarzyna Bilśka, kształcenie polskich tancerzy było nie tylko tańsze, niż pozyskiwanie tancerzy spoza kraju, ale wiązało się także z pozostawianiem przez tancerzy w stosunku poddańczym wobec pracodawców, co owocowało większą szansą na stabilność tworzonych zespołów artystycznych (Bilśka, 2006, s. 10).

Zorganizowane nauczanie tancerzy scenicznych odbywało się na dworach Radziwiłłów w Białej Podlaskiej, Słucku i Nieświeżu, czy we włościach hetmana wielkiego litewskiego Michała Kazimierza Ogińskiego w Słomini (Bilśka, 2006, s. 10). K. Bilśka zauważa, iż na podstawie pamiętników Hieronima Radziwiłła, historyk Jan Berski powstanie pierwszej szkoły przygotowującej tancerzy do występów scenicznych określa na czas pomiędzy marcem 1750 a czerwcem 1756 roku (Bilśka, 2006, s. 10).

Owe początki kształcenia polskich artystów scenicznych poskutkowały tym, iż w 1756 roku do Polski sprowadzeni zostają przez Radziwiłłów do Białej Podlaskiej baletmistrzowie: Antoni Putini i Maksymilian Dupré, którym powierza się przyuczenie młodzieży do wykonywania popisów tanecznych w teatrach radziwiłłowskich (w Nieświeżu, Słucku, Białej Podlaskiej, Ołyce i Żółkwi) (Mamontowicz-Łojek, 1968, s. 38). W 1758 roku Dupré trafia do Nieświeża, aby wyszkolić osiem osób

za co otrzymywał 300 dukatów rocznie i dodatkowo 170 za naukę dzieci rodziny (Mamontowicz-Łojek, 1968, s. 38).

B. Mamontowicz-Łojek podaje także, iż:

po nieudanych próbach w maju 1756 roku wybrania spośród młodzieży kadeckiej osób zdatnych do zespołu tanecznego, zarządzono rekrutację wśród dzieci mieszczan

śluckich, spośród których baletmistrzowie wybierali „do upodobania swego” dzieci dziewięcio- i dziesięcioletnie, zwracając uwagę na predyspozycje, tj. oceniając stan nóg i potencjał artystyczny owych kandydatów (Mamontowicz-Łojek, 1968, s. 38).

Wybrana młodzież zamieszkała na stacji u baletmistrza, do obowiązków którego należało zarówno kształcenie, jak i utrzymanie przyszłych adeptów sztuki. Pod koniec 1759 roku czternastu tancerzy kształconych pod okiem Dupré zatańczyło dla księcia Michała Radziwiłła po raz pierwszy (Mamontowicz-Łojek, 1968, s. 38).

Do najprężniej działających szkół w latach 1774-1785 należała artystyczno-teatralna szkoła w Grodnie, powołana i finansowana przez podskarbiego nadwornego litewskiego Antoniego Tyzenhauza (Turska, 2010, s. 128). Placówka ta przygotowywała nie tylko tancerzy, ale także muzyków i śpiewaków. Rekrutowano dzieci w wieku pomiędzy ósmym a dziesiątym rokiem życia (Bilska, 2006, s. 11). W szkole tej, w ramach edukacji tancerzy, łączono naukę 5-6 godzin ćwiczeń baletowych oraz 3-4 godzin przedmiotów pomocniczych, do których należały: nauka pisania, czytania nut, lekcje gry na instrumencie (Bilska, 2006, s. 11). Uczono także pisania, arytmetyki, rysunków i języka francuskiego. Do szkoły Tyzenhauza zapraszani byli pedagodzy z Francji, którzy przekazywali metody nauczania tańca zapożyczone z Opery Paryskiej. Pedagogiem tańca początkowo był Gaetano Petinetti, a następnie jego brat, Ludwik, a po nim Cosimo Agostino Morelli (Bilska, 2006, s. 11). Kiedy Antoni Tyzenhauz utracił wpływy polityczne, przeniósł szkołę do Postaw koło Wilna, gdyż został usunięty ze stanowiska generalnego dzierżawcy ekonomii litewskich (Bilska, 2006, s. 11). Rok później w placówce zatrudniono Francoisa Gabriela Le Douz – tancerza Opery Paryskiej, któremu podczas pracy pedagogicznej pomagał Michał Rymiński – „najzdolniejszy z uczniów i późniejszy tancerz zespołu królewskiego” (Bilska, 2006, s. 11).

W latach osiemdziesiątych XVIII wieku

daje się zauważyć dalszy rozwój teatrów i większą dbałość w kształceniu tancerzy. Zostają zaangażowani dwaj nowi baletmistrzowie: Gaetano Petinetti i nieco później Caselli, baletmistrz warszawski (Mamontowicz-Łojek, 1968, s. 39).

W owym czasie zespół teatralny z Nieświeża posiadał już własną szkołę; dzieci kształcone do zawodu tancerza otrzymywały odrębne pomieszczenia mieszkalne, utworzono także specjalny dział zajmujący się wypłacaniem honorarium nauczycielom oraz personelowi opiekującemu się młodymi baletmistrzami (Miller, 1936, s. 44). Na przykład, guwernantki baletnic

Teofila Murzynka i Bohdanowiczówna – pobierały po 54 złp. miesięcznie, a inne kobiety po 90 złp. rocznie; posługę przy baletnicach pełnili: „lokaj dziewic baletnic” Tomasz Karłowicz i Franciszka Malewiczówna oraz ekonomka (Mamontowicz-Łojek, 1968, s. 39).

Szkołę po śmierci Tyzenhauza, zgodnie z wolą podskarbiego wyrażoną w jego testamencie, przejął Stanisław August Poniatowski, który następnie przekształcił ją w nadworny zespół Tancerzy Jego Królewskiej Mości. Król, który stał się właścicielem szkoły 14 czerwca 1785 roku uwolnił artystów od poddaństwa (Bilska, 2006, s. 12). Tym samym uznaje się, iż za sprawą Poniatowskiego powstał pierwszy baletowy zawodowy zespół w Polsce, składający się nie tylko z tancerzy Tyzenhauza, lecz także z uczniów hetmana Ogińskiego w Słonimie (Turska, 1957, s. 55). Czołowymi solistami zespołu byli wówczas: Dorota Sitańska, Marianna Malińska, Magdalena Różycka, Michał Rymiński, Adam Brzeziński, Stefan Holnicki, Franciszek Szlancowski i Jerzy Waliński (Turska, 2010, s. 120).

Warto nadmienić, iż w okresie poprzedzającym rozbiory, w teatrze dworskim Stanisława Augusta zespoły baletowe występowały także podczas festynów i uroczystości. Król poza Polakami zatrudniał także balety zagraniczne.

Po trzecim rozbiore Polski sytuacja szkolnictwa polskiego stała się bardzo niekorzystna. Szczególnie ucierpiało szkolnictwo artystyczne, w tym także szkolnictwo baletowe. W 1800 roku Le Doux powołał wprawdzie do życia w Warszawie nową szkołę kształcącą tancerzy, w której na własny koszt edukował około trzydzieścioro dzieci w wieku pomiędzy dwunastym a piętnastym rokiem życia, jednak mimo wysiłków nauczyciela, po pięciu latach działalności, z przyczyn finansowych, placówka została zamknięta (Bilska, 2006, s. 12). W kolejnych latach kształcenie tancerzy odbywało się niesystematycznie i raczej w sposób przygodny.

Jak czytamy w raporcie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego:

Taniec jako sztuka narodowa, podobna do literatury, teatru czy plastyki, prawie nie istniał w Polsce rozbiorowej; za wyjątek można uznać quasi-choreograficzne próby teatralne, jak choćby Wyspiańskiego. Jednak świadomość związku tańca ze sztuką zwaną wysoką datuje się w Polsce od czasów baletu barokowej opery dworskiej, w następnym stuleciu pojawia się w formie śpiewogry, żeby wreszcie odzyskać pozycję antycznej chorei w dramacie romantycznym, niestety tylko „na papierze”. Jednakże to właśnie romantyczne rozumienie ruchu scenicznego jako wyrazu ekspresji i jako sposobu performatywnego budowania znaczeń oraz metody integracji odbiorców z wykonawcami leży u podstaw tego, co w XX wieku odrodzi się w teatrze monumentalnym Leona Schillera, w twórczości Tadeusza Kantora i Jerzego Grotowskiego, nadając dziełom polskich artystów teatru rozpoznawalny w świecie charakter (Grabowska, Szymajda, 2009, s. 7).

Dopiero w latach 1827-1843 pozycję edukacji tanecznej na ziemiach polskich umocnił Louis Thirerry, a następnie Maurice Pion, czego dokonali wraz z pedagogami i polskimi tancerzami – Ludmiłą Polichnowską i Romanem Turczynowiczem (Bilska, 2006, s. 12). Powołana w 1818 roku przez Louisa Thirerry'ego szkoła przy Teatrze Narodowym w Warszawie uzyskała lepsze warunki lokalowe ze względu na gmach Teatru Wielkiego, a sam M. Pion,

w celu zreformowania polskiej szkoły, ustawicznie uaktualniał swoją wiedzę w najlepszym ówczesnie ośrodku baletowym w Paryżu (Bilska, 2006, s. 13). Wspomniani artyści do Polski zapraszali najlepszych baletmistrzów, którzy odcisnęli znaczące piętno na sztuce tańca i rozwoju tradycji tanecznej w kraju. Wśród zapraszanych do współpracy artystów wyróżnić należy takie osoby, jak: Filippo Taglioni, wspomniany już Roman Turczynowicz, czy Enrico Cecchetti. Zatrudnienie światowej klasy pedagogów zaowocowało licznymi angażami absolwentów do światowej klasy zespołów, w tym do zespołu Diagilewa czy Pawłowej (Mamontowicz-Łojek, 1978, ss. 15-16).

W okresie, kiedy szkołę zarządzał M. Pion, dzieliła się ona na trzy klasy – żeńską, męską oraz „koedukacyjną” klasę „wydoskonalenia”, prowadzoną przez samego dyrektora (Bilska, 2006, s. 14).

Należy dodać, iż rozwój polskiego szkolnictwa baletowego był także wynikiem swoistego przyzwolenia, a nawet wręcz pewnej ignorancji zaborców (w tym miejscu mowa przede wszystkim o generale Józefie Rautenstrauchu, który po upadku powstania listopadowego został nowym prezesem teatrów rządowych), którzy balet uważali za rozrywkę na tyle nieistotną, iż potencjalnie niebudzącą uczuć patriotycznych (Turska, 2010, s. 166). W związku z polityką sprzyjającą (w pewnym oczywiście zakresie) rozwojowi profesjonalnego szkolnictwa baletowego, M. Pion koncentrował swoje wysiłki na

podniesieniu technicznego poziomu zespołu i skompletowaniu urozmaiconego, efektownego repertuaru (Bilska, 2006, s. 14).

Kolejnym dyrektorem warszawskiego baletu był Filippo Taglioni, który kierował zespołem i placówką edukacyjną do niego należącą w latach 1843-1853 (Bilska, 2006, s. 14).

Na początku XX wieku opisana wyżej szkoła stanowiła immanentną część Teatru Wielkiego, a uczniowie obligatoryjnie brali udział w przedstawieniach teatru. Miała być zarządzana przez dyrektora baletu i finansowana ze środków Teatru Wielkiego (Bilska, 2006, s. 14). Określono wówczas, iż:

szkołą kierować miał każdorazowo dyrektor baletu opery. Uczniami zaś mogły zostać dzieci w wieku od 8 do 12 lat, dla których przewidywano cztery klasy: wstępną (trwającą rok lub dłużej), pierwszą (3-letnią), drugą i trzecią (razem do trzech lat) (Bilska, 2006, s. 14).

Nauka w szkole trwała więc od pięciu do ośmiu lat. Powinnością absolwentów był obowiązkowy 3-letni kontrakt z teatrem. Szkoła, która wówczas umożliwiała zdobycie wyłącznie zawodowego wykształcenia, w latach 1918-1920 nazywana była Szkołą Baletową przy Warszawskiej Operze lub Teatrze Wielkim. W latach kolejnych (1920-1931) dla jej określenia używano także nazwy Szkoła Artystyczno-Baletowa przy Teatrze Wielkim. Kształcenie ogólne

na poziomie klasy V, VI i VII w omawianej placówce wprowadzono dopiero wówczas, kiedy jej finansowanie przejął stołeczny magistrat (Bilska, 2006, s. 15). W latach trzydziestych XX wieku w szkole dokonano podziału na pion zawodowy z kursem 5-letnim i pion ogólnokształcący z kursem 9-letnim – łącznie nazywane Miejską Szkołą Baletową w Warszawie. Do 1939 roku nauka w szkole była płatna.

Należy wspomnieć, iż w owym czasie próby odnowy baletu oraz kształcenia baletowego podejmował Piotr Zajlich, mianowany dyrektorem teatru 1 listopada 1917 roku (Turska, 2010, s. 245). Od tego czasu był on także „baletmistrzem baletu warszawskiego i dyrektorem warszawskiej szkoły baletowej”². Jak czytamy w *Encyklopedii Teatru Polskiego*, „ze względu na niski wówczas poziom baletu warszawskiego pracę musiał rozpocząć od podstaw. Okazał się zresztą doskonałym pedagogiem i utalentowanym choreografem”³. Do jego zasług należy przede wszystkim „wskrzeszenie baletu warszawskiego jako jednolitego organizmu, podniesienie jego poziomu” oraz „wyszkolenie młodej kadry solistów” (Turska, 2010, s. 247). Wśród solistów tych należy wymienić przede wszystkim: Miłę Kamińską, Sabinę Szatkowską, Barbarę Karczmarewicz, Janinę Leitzkównę, Stanisława Miszczyka, Mikołaja Kopińskiego, czy Eugeniusza Paplińskiego (Turska, 2010, s. 247). Ponadto, P. Zajlich szkołę baletową zreformował, wprowadzając do jej programu naukę przedmiotów ogólnokształcących w zakresie siedmiu klas powszechnej szkoły podstawowej (Turska, 2010, s. 247).

Szkolnictwo baletowe w Polsce w okresie międzywojennym

Należy zaznaczyć, iż w okresie międzywojennym działały również prywatne szkoły baletowe (w Poznaniu i we Lwowie), które jednak nie poświadczały ukończenia nauki dyplomem zawodowym (Bilska, 2006, ss. 15-16). Ponadto, w pierwszych dekadach XX wieku istniały prywatne szkoły tańca, między innymi założona w roku 1912 Szkoła Rytmiki i Plastyki Janiny Mieczysławskiej w Warszawie (Obarska, 2024). Jak czytamy na portalu Culture.pl, fundamentem kształcenia w tej szkole była koncepcja Emila Jaquesa-Dalcroze’a, którą z ogromnym zaangażowaniem rozwijała założycielka przez wiele lat. Wprawdzie:

Wielka Wojna przerwała działalność Mieczysławskiej, ale już w niepodległej Polsce tancerka i pedagogka wznowiła ją, kontynuując przez cały okres międzywojenny, a w trakcie drugiej wojny angażując się w konspiracyjne nauczanie (Obarska, 2024).

² Hasło: *Piotr Zajlich*. W: *Encyklopedia Teatru Polskiego*, Piotr Zajlich ::: Osoby ::: *Encyklopedia teatru polskiego*, [dostęp: 21.04.2024].

³ Tamże.

Warto także nadmienić, iż:

Okrutne lata pierwszej wojny światowej dla Mieczysławskiej oznaczały równoległe czas intensywnego rozwoju. W latach 1915-1918 przebywała w Moskwie, poznając także tajniki metody legendarnej tancerki Isadory Duncan w tamtejszym Instytucie Muzycznym. Po powrocie, w ramach wznowionej działalności swojej szkoły – od 1923 roku współprowadzonej przez jej absolwentkę, tancerkę Halinę Hulanicką – oferowała dwie ścieżki edukacyjne oparte właśnie na metodach Dalcroze’a i Duncan (Obarska, 2024).

Głównym założeniem kształcenia w koncepcji Mieczysławskiej było wyjście od znaczenia rytmu w życiu człowieka, bowiem założycielka kształciła się w Genewie bezpośrednio pod okiem mistrza Jaques-Dalcroze’a. Mieczysławska trafiła do Instytutu Rytmiki i Umuzycznienia (w Genewie, później również w poddrezdeńskim Hellerau) jeszcze przed wybuchem I wojny światowej. Ponieważ była pierwszą polską absolwentką Instytutu, „metodę szwajcarskiego kompozytora przywiozła więc do kraju z samego źródła” (Obarska, 2024). Uznawała zatem, iż:

Ciało człowieka przypomina maszynę podporządkowaną od pierwszych chwil rytmowi. Ta fizjologiczna właściwość może prowadzić do wniosku, że poczucie rytmu nie jest kwestią intelektualnej sprawności, ale czymś, co można w sobie obudzić i wykształcić na drodze angażowania całego organizmu (Obarska, 2024).

Muzykę, zdaniem Mieczysławskiej, podobnie jak Emila Jaques-Dalcroze’a, przeżywać można poprzez ruch, budując cielesną relację z własnymi emocjami (Obarska, 2024; Jaques-Dalcroze, 1992).

Wolno wyrazić przekonanie, iż międzywojenna szkoła Mieczysławskiej była swoistym fenomenem tanecznej edukacji, a także „najistotniejszą tego typu instytucją w okresie międzywojennym” (Obarska, 2024). W placówce zatrudniano tak znamienite postaci, jak Piotr Rytel, Stanisław Wiechowicz, czy Halina Szmolcówna (Obarska, 2024). W szkole kształciły się „nie tylko przyszłe gwiazdy sztuki tańca, ale i grono pedagogiczne gotowe przekazywać ucieleśnioną wiedzę przyszłym pokoleniom” (Obarska, 2024). Założycielka, jak już wspomniano, kontynuowała pracę pedagogiczną

w czasie okupacji w ramach konspiracyjnych kursów Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, udostępniała także swoje mieszkanie na wykłady, między innymi Bohdana Korzeniowskiego. Z czasem udało jej się uzyskać od Schulamtu (okupanckiego urzędu do spraw szkolnych) zezwolenie na legalne prowadzenie szkoły przy Wilczej 41. Po wojnie wykładała w przeniesionym do Łodzi reaktywowanym PIST-cie, gdzie uruchomiła także na nowo swoją Szkołę Rytmiki i Tańca Artystycznego (Obarska, 2024).

Znaczącą dla rozwoju szkolnictwa w zawodzie tancerza baletu była Prywatna Szkoła Tańca Scenicznego Tadjanny Wysockiej, mieszcząca się, jak i wspomniana już Miejska Szkoła Baletowa, w Warszawie. T. Wysocka, choć

na świat przyszła 31 stycznia 1894 roku w Moskwie, miała polskie korzenie, bowiem jej ojciec – generał lejtnant Wiktor Adamowicz był Polakiem (matka Elżbieta zaś Rosjanką) (Mościcki, 2010). Artystka wspominała, iż

dom rodziców przepełniony był kultem dla sztuki, stąd też otrzymała bardzo staranne wykształcenie i w latach 1903-1908 studiowała w słynnym petersburskim Uniwersytecie Smolnym, a pierwsze lekcje baletu pobierała u znanej tancerki Sokołowej (Mościcki, 2010).

Jak czytamy na portalu Culture.pl., przełomem w artystycznej drodze pedagóżki, a także wydarzeniem, które wpłynęło na jej światopogląd artystyczny

było obejrzenie w 1909 roku słynnego zespołu Siergieja Diagilewa – Les Ballets Russes, jednej z pierwszych nowoczesnych grup baletowych, które wyznaczyły nową drogę tej dziedzinie sztuki (Mościcki, 2010).

Ważną postacią, która wywarła wpływ na dalsze wybory zawodowe Tacjanny była Isadora Duncan

artystka odwiedzała Petersburg kilkakrotnie i to w niej młoda adeptka tańca dostrzegła ucieleśnienie swoich wyobrażeń o tej sztuce. Duncan „tańczyła muzykę, nie jakiś określony taniec – walc, gawot czy hiszpański – nawet żaden poemat choreograficzny, ale właśnie muzykę. Widz widział to, co słyszał” (Ignaczak, 2024).

T. Wysocka wspomina:

Pomimo całego piękna, które widziałam w tańcu klasycznym, nauka jego techniki była tak jednostajna, tak mechaniczna, tak antymuzykalna (...) po osobistym zetknięciu się z muzykami, poetami, malarzami coraz więcej zaczęłam myśleć, że jeśli klasyka musi być podstawą, może jednak istnieje inny taniec i należy rozszerzyć zakres mojej nauki (Wysocka, 1962, ss. 105-106).

Artystka po wybuchu rewolucji bolszewickiej razem ze swym mężem Stanisławem Wysockim – „nauczycielem umuzykalnienia poznanym w Szkole Rytmiki, który do końca był jej najbliższym współpracownikiem – wyjechała do Polski” (Mościcki, 2010). To w Polsce, już w 1918 roku para artystów otworzyła własną Szkołę Umuzykalnienia Tacjanny i Stanisława Wysockich (Mościcki, 2010). „Szkoła ta działała aż do wybuchu drugiej wojny światowej, od 1936 pod zmienioną nazwą Szkoła Tańca Scenicznego” (Mościcki, 2010). W tym czasie Wysocka powołała do życia także własny Teatr Sztuki Tanecznej, którego zespół stanowiły uczennice jej szkoły. Tacjana Wysocka występowała w nim jako solistka.

Wysocka jako tancerka klasyczna, zafascynowana baletem, a także absolwentka Instytutu Rytmiki Émile Jaques-Dalcroze'a, obok zajęć z rytmiki, akrobatyki tańca ludowego, wyzwolonego i wyrazistego, wprowadziła do progra-

mu nauczania taniec klasyczny. Ważnym komponentem edukacji realizowanej przez artystkę były publiczne występy jej uczennic we wspomnianym teatrze, a także w innych instytucjach kultury. Założycielka placówki współpracowała z różnymi teatrami na terenie stolicy. Była także działaczką społeczną i wspierała różnorodne inicjatywy. Na przykład, w 1933 roku, wspólnie z Januszem Korczakiem, stworzyła oraz zaprezentowała, wraz z uczniami swej szkoły, dobroczynny spektakl, zatytułowany „Dzieci podwórka” (Asmolkowa, 2014).

Dorobek w dziedzinie działalności pedagogiczno-artystycznej T. Wysokiej, obejmujący także stworzoną przez nią innowacyjną, jak na owe czasy, metodę edukacji tanecznej, stał się swoistym punktem wyjścia dla dalszego rozwoju szkolnictwa baletowego w Polsce. Warto dodać, iż artystka po zakończeniu wojny (w 1945 roku) podjęła także pracę jako tancerka w częstochowskim Teatrze Miejskim (1945-1946), kontynuując jednak nadal działalność pedagogiczną.

T. Wysocka w latach 1946-1951 kierowała Szkołą Tańca Scenicznego (działającą później pod nazwą Szkoła Baletowa) w Sosnowcu. Po jej upaństwowieniu w 1950 została kierownikiem artystycznym (Mościcki, 2010).

Pedagożka do Warszawy powróciła dopiero w 1952 roku. Od tego czasu

wykładała gimnastykę artystyczną w Akademii Wychowania Fizycznego, później zaś poświęciła się historii i krytyce tańca (Mościcki, 2010).

Jak zaznacza Tomasz Mościcki:

Działała też w sekcji baletowej Stowarzyszenia Polskich Artystów Teatru i Filmu. W roku 1968 Université de la Danse w Paryżu przyznał jej tytuł doktora honoris causa. Pozostawiła po sobie książki poświęcone nauczaniu tańca oraz tom wspomnień (Mościcki, 2010).

W Polsce przed wybuchem II wojny światowej działało około 20 szkół artystycznych (Millati, 1973). Były wśród nich placówki reprezentujące wysoki poziom, prowadzące eksperymenty w zakresie artystycznej pracy dydaktycznej (Millati, 1973). W latach 1937-1938 w samej tylko Warszawie istniało aż trzynaście prywatnych szkół tańca, zarejestrowanych w Ministerstwie Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego (Rudnicka, 2012, s. 8). Jak zauważa Zofia Rudnicka, w szkołach tych utrzymywano wysoki poziom edukacji:

badano kwalifikacje założycieli i proponowanych nauczycieli, wydawano koncesje i stale kontrolowano poziom nauczania (Rudnicka, 2012, s. 8).

Autorka zauważa, że znaczenie tych szkół było duże, gdyż to z nich właśnie rekrutowały się tancerki estradowe (Rudnicka, 2012, s. 8). Pośród kształconych w omawianych placówkach tancerek były i takie, które osiągały

bardzo wysoki poziom sztuki tanecznej i zdobywały nagrody na międzynarodowych konkursach (Rudnicka, 2012, s. 8).

Niestety, rozwój ten został zatrzymany w całej Europie wraz z rozpoczęciem II wojny światowej w 1939 roku. W stolicy kraju zlikwidowano polskie szkoły wyższego i średniego stopnia, wydano zezwolenie na utrzymywanie wyłącznie niektórych prywatnych szkół baletowych, jednak kształcących na poziomie podstawowym (Rudnicka, 2012, s. 8). W 1940 roku, jak zaznacza Z. Rudnicka, działała także za przyzwoleniem okupanta pięcioletnia Publiczna Szkoła Doksztalcająca Zawodowa nr 42, która była jedyną działającą w owym czasie szkołą baletową (Rudnicka, 2012, s. 8). Szkołę prowadzili Stanisława Zdrojewska, Mieczysław Markowski oraz, po ustąpieniu Markowskiego z posady, Leon Wójcikowski (Rudnicka, 2012, s. 8). W warunkach wojennych łapanek, ubóstwa i ustawicznej walki o byt szkoła działała na tyle prężnie, iż organizowała nawet koncerty popisowe (Rudnicka, 2012, s. 8). Działalność placówki zakończyła się wraz z wybuchem powstania warszawskiego w sierpniu 1944 roku (Rudnicka, 2012, s. 8).

Jak pisze Katarzyna Liszkowska, także „i po sztuce baletu w Poznaniu w czasach niemieckiej okupacji – o ile istniała – pozostało niewiele śladów” (Liszkowska, 2017, s. 98). Wiemy jednak, iż dzięki działalności Maksymiliana Statkiewicza,

absolwenta warszawskiej szkoły baletowej, tancerza słynnego zespołu Baletów Rosyjskich Sergiusza Diagilewa (1911-1921), a następnie solisty baletu i choreografa w zespole operowym (Liszkowska, 2017, s. 99),

przy Teatrze Wielkim w Poznaniu (zwanym po wybuchu I wojny światowej Teatrem Rzeszy) udało się założyć szkołę baletową. Funkcjonowała ona do czasu, aż władze okupacyjne przejęły Teatr Wielki (Liszkowska, 2017, ss. 98-99). Od czasu przejęcia Teatru występowali w nim głównie Niemcy, a tylko nielicznym wychowankom Statkiewicza udawało się zdobyć w Teatrze jakiekolwiek zatrudnienie.

Kształcenie w zawodzie tancerza klasycznego w Polsce w latach 1945-1989

Po zakończeniu wojny Polska znalazła się w strefie wpływów sowieckich, a władzę objęła partia komunistyczna. Tak zwana żelazna kurtyna na długo odizolowała kraj od demokratycznego świata. W 1946 roku Departament Teatrów, który przejął zwierzchnictwo nad sprawami związanymi z baletem, rozpoczął proces reaktywacji szkolnictwa baletowego na własnych warun-

kach (Bilska, 2006, s. 16). Po przeprowadzeniu stosownych kontroli zdecydowano, iż licencję na prowadzenie zajęć w roku szkolnym 1947/1948 otrzyma dwadzieścia spośród dwudziestu siedmiu istniejących placówek (Bilska, 2006, s. 16).

W okresie tym o rozwój szkolnictwa baletowego zabiegał muzykolog i miłośnik tańca – Stanisław Głowacki, który postulował utworzenie centralnej szkoły baletowej w Krakowie. Głowacki, urodzony 19 października 1875 roku, uznawany jest do dziś za ambasadora tańca w Polsce czasów pierwszych dekad XX wieku. W 1908 roku otworzył we Lwowie „pierwszą w Polsce szkołę rytmiki wg metody E. Jaques-Dalcroze’a”, działał aktywnie jako „propagator sztuki tańca w Towarzystwie Miłośników Tańca w Polsce”, nadto w roku 1933 współorganizował I Międzynarodowy Konkurs Tańca Artystycznego w Warszawie⁴.

Według koncepcji wspomnianego muzykologa, szkoła centralna miała nie tylko przygotowywać do pracy scenicznej, ale także kształcić pedagogów tańca, choreografów i instruktorów ruchu amatorskiego (Bilska, 2006, s. 16). Komisja Ustrojowo-Programowa Szkolnictwa Artystycznego wybrała jednak inne rozwiązanie. Prywatne placówki otrzymały status ognisk baletowych, z wyjątkiem trzech placówek mieszczących się w miastach posiadających teatry operowe – placówki te przekształcono w czteroletnie państwowe licea choreograficzne. Przy liceach tych w roku 1951 powołano do życia państwowe podstawowe szkoły choreograficzne dla dzieci w wieku od 10 roku życia⁵. „Po roku oba pionry” kształcenia połączono, aby uzyskać poprzez ich integrację dziewięcioletnie średnie szkoły baletowe.

Status szkolnictwa baletowego, jak zaznacza Z. Rudnicka, określony został 9 lutego 1954 roku Zarządzeniem Ministerstwa Kultury i Sztuki (Rudnicka, 2012, s. 20). Na jego mocy ustalono, iż szkoły baletowe są dziewięcioletnie, kształcą na poziomie klas IV-VII szkoły ogólnokształcącej stopnia podstawowego oraz na poziomie liceum ogólnokształcącego i przygotowują zawodowych tancerzy na potrzeby zawodowych zespołów baletowych⁶. Absolwentom takich szkół przyznano prawo do ubiegania się o studia wyższe, a także prawo do podjęcia pracy w zawodowych zespołach baletowych⁷.

W 1966 roku placówki funkcjonujące na terenie kraju przekształcono w Państwowe Szkoły Baletowe (Bilska, 2006, s. 17). Łączono w nich kształcenie zawodowe z kształceniem ogólnym opartym na programie nauczania, opracowanym przez Departament Szkolnictwa Artystycznego oraz umoż-

⁴ Hasło: *Głowacki Stanisław*. W: Głowacki Stanisław, Encyklopedia PWN: źródło wiarygodnej i rzetelnej wiedzy, [dostęp: 10.04.2024]

⁵ Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 9 lutego 1954 r. w sprawie ustroju szkół baletowych II stopnia, MP 1954, nr 20, poz. 347 (sejm.gov.pl), [dostęp: 15.04.2024].

⁶ Tamże.

⁷ Tamże.

liwiano uzyskanie świadectwa maturalnego (Bilska, 2006, ss. 16-17). Szkoły tego typu powstały w Sosnowcu, Warszawie, Gdańsku i Poznaniu.

Ze względu na trudności lokalowe, w sierpniu 1955 roku szkołę z Sosnowca przeniesiono do Bytomia, w pobliżu Opery Śląskiej⁸, a w latach siedemdziesiątych powstała piąta szkoła w Łodzi (Bilska, 2006, s. 18). Taka lokalizacja państwowych placówek baletowych funkcjonuje do czasów obecnych.

Na podstawie wytycznych Ministra Kultury i Sztuki z 9 lutego 1954 roku określono status i ustalono organizację szkolnictwa baletowego na wiele lat (Turska, 1983, s. 89). Głównym przedmiotem nauczania stał się taniec klasyczny, uzupełniony o tańce: ludowy i charakterystyczny, a także taniec historyczny, natomiast w 1973 roku wprowadzono także taniec współczesny (Bilska, 2006, ss. 17-18). Zasygnalizowany powyżej układ przedmiotów zawodowych stał się fundamentem dzisiejszych polskich szkół baletowych, które funkcjonują obecnie w takich miastach, jak: Warszawa, Poznań, Bytom, Gdańsk oraz Łódź.

W związku z rozwojem szkolnictwa baletowego w powojennej Polsce pojawiła się konieczność kształcenia kadr pedagogicznych. Pierwsze próby podjęto już w latach 1954-1973 w Warszawie, w Państwowej Szkole Baletowej (Rudnicka, 2012, s. 19). Profil nauczycielski utworzono

z myślą o uczniach, którzy okazali się słabo predysponowani do tańca klasycznego, a zainteresowani byli pedagogiką. Na dział ten mogli przechodzić po piątej klasie szkoły baletowej (Rudnicka, 2012, s. 19).

Warto nadmienić, iż w latach 1963-1965 „zorganizowano seminarium poświęcone nauczaniu tańca klasycznego prowadzone przez Olę Ilinę z Moskwy” (Rudnicka, 2012, s. 19). Co wydaje się też istotne z punktu widzenia obecnego kształcenia w zakresie baletu, w istniejących współcześnie szkołach już wówczas kadrę polskich pedagogów kształcili radzieccy tancerze: Borys Kumysnikow, Olga Jordan, Natalia Konius i Aleksander Sobol (Rudnicka, 2012, s. 20). Tradycja XX-wiecznego szkolnictwa baletowego opartego na wzorcach radzieckich (także rosyjskich) pozostaje w szkołach baletowych wiodąca do dzisiaj.

Ze względu na rozwijającą się stale potrzebę kształcenia kadr nauczycielskich, w 1972 roku w Państwowej Szkole Muzycznej w Warszawie na Wydziale Wychowania Muzycznego utworzono także Zaoczne Studium Zawodowe Nauczycieli Tańca⁹. Głównym zadaniem placówki było przygotowanie

⁸ Strona główna: Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. L. Różyckiego w Bytomiu – Portal Gov.pl (www.gov.pl), [dostęp: 02.04 2024].

⁹ Obecnie uczelnia nosi nazwę Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie; w 2019 r. wyodrębniono Wydział Tańca ze specjalnościami: pedagogika baletu, taniec współczesny, choreografia i teoria tańca.

nauczycieli do pracy w szkolnictwie baletowym oraz zespołach baletowych na terenie kraju.

Wprowadzone w 1977 roku ramy programowe nauczania w szkołach baletowych¹⁰, po wdrożeniu założeń reformy edukacji z 1999 roku, zostały zastąpione nowymi wytycznymi na podstawie Rozporządzenia Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 28 kwietnia 2000 roku w sprawie ramowych planów nauczania w publicznych szkołach i placówkach artystycznych¹¹. W związku ze wspomnianą podstawą prawną, zwiększona została liczba godzin zajęć artystycznych i wprowadzono do szkół baletowych nowe przedmioty. Pojawiły się między innymi zajęcia z technik uzupełniających, w tym: *barre au sol*, akrobatyka, ćwiczenia na palcach. Większego znaczenia nabrały przedmioty tańca współczesnego. Technika ta została dodana do tańca klasycznego, zaś obecnie, choć w mocno zróżnicowanym wymiarze, obydwie są komponentem obowiązkowego egzaminu dyplomowego. Po wprowadzeniu zasygnalizowanych założeń reformy oświatowej, placówki kształcenia baletowego zmieniły nazwę z państwowych na ogólnokształcące szkoły baletowe. Kształcenie w nich podzielono na 3 etapy: 3 lata szkoły podstawowej (I-III klasy, równe klasom IV-VI szkoły powszechnej), 3 lata gimnazjum (IV-VI) oraz 3 lata liceum (VII-IX).

Edukacja baletowa we współczesnej Polsce

Publiczna edukacja w dziedzinie profesjonalnego przygotowania do wykonawstwa artystycznego odbywa się w ogólnokształcących szkołach zawodowych (baletowych, muzycznych i plastycznych), które realizują obowiązek szkolny i nauki zawodu, bądź w sprofilowanych szkołach przygotowujących do zawodów: aktora cyrkowego, aktora scen muzycznych, muzyka, plastyka, lub tancerza. Podstawy programowe kształcenia w zawodach artystycznych w szkołach państwowych określa Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego, natomiast kształcenie ogólne realizowane jest na podstawach programowych ustalonych przez Ministra Edukacji Narodowej.

Państwowe szkolnictwo artystyczne podlega Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a nadzór nad nim sprawuje powołane przez ministra Centrum Edukacji Artystycznej (CEA)¹².

¹⁰ Szkoła baletowa. Założenia organizacyjno-programowe. Plan nauczania. (1977). Warszawa: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Zarząd Szkół Artystycznych, s. 15.

¹¹ Rozporządzenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 28 kwietnia 2000 roku (DzU nr 52, poz. 625). Warszawa 2001 r.

¹² Na podstawie art. 53 ust. 1 Ustawy prawo oświatowe, nadzór pedagogiczny nad publicznymi i niepublicznymi szkołami oraz placówkami artystycznymi sprawuje minister właściwy do spraw kultury i ochrony dziedzictwa narodowego. Przepisy te nie naruszają upraw-

Prawno-organizacyjne podstawy funkcjonowania szkolnictwa artystycznego w Polsce, w tym szkół baletowych, określają: Ustawa z 14 grudnia 2016 roku – Prawo oświatowe, z 7 września 1991 roku – Ustawa o systemie oświaty oraz Ustawa z 26 stycznia 1982 roku – Karta Nauczyciela oraz stosowne rozporządzenia.

W związku z Rozporządzeniem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 26 maja 2017 roku, wyodrębnione zostały szkoły sztuki tańca, które kształcą w cyklu 6-letnim tylko z zakresie zawodowym i są to szkoły prywatne, w związku z tym płatne¹³.

Obecnie szkolnictwo baletowe w Polsce obejmuje 9-letni cykl kształcenia, w którym realizowane jest kształcenie ogólne w zakresie klas IV-VIII szkoły podstawowej i liceum ogólnokształcącego. W klasie V przeprowadza się egzamin ósmoklasisty. Edukacja taka umożliwia, po dziewięciu latach nauki i zdaniu egzaminu artystycznego, uzyskanie dyplomu ukończenia szkoły. Otrzymanie dyplomu jest jednoznaczne z otrzymaniem tytułu zawodowego tancerza, a także, po zdaniu egzaminu maturalnego, uzyskaniem świadectwa dojrzałości¹⁴.

Należy podkreślić, iż szkolnictwo artystyczne, w tym również baletowe, finansowane jest z innych źródeł aniżeli szkolnictwo powszechne, bowiem:

Po długich sporach związanych z projektowaniem drugiego etapu reformy samorządowej z 1998 roku szkoły artystyczne pozostały w gestii władz państwowych, w przeciwieństwie do szkół nieartystycznych, które zostały przekazane w zarząd jednostkom samorządu terytorialnego. Ramy prawne szkolnictwa artystycznego określa Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty, zgodnie z którą podmiotem zakładającym i prowadzącym publiczne szkoły artystyczne jest minister właściwy ds. kultury i ochrony dziedzictwa narodowego, sprawuje on także nadzór pedagogiczny nad szkołami publicznymi i niepublicznymi (Jagodzińska, 2013, s. 162).

Warto także dostrzec, iż system edukacji w dziedzinie tańca w latach dziewięćdziesiątych XX wieku oraz w pierwszej dekadzie XXI wieku

rozwijał się dwutorowo: kształcenie odbiorców i młodzieży oraz kształcenie profesjonalnych tancerzy (Grabowska, Szymajda, 2009, s. 32). W Polsce przez te wszystkie lata nie powstały instytucjonalne ośrodki kształcenia tancerzy (oprócz zawodowych szkół baletowych na poziomie średnim), rozwinął się, niejako samoistnie, alternatywny model kształcenia warsztatowego (Grabowska, Szymajda, 2009, s. 32).

nień kuratora oświaty w zakresie nadzoru pedagogicznego nad nauczaniem przedmiotów ogólnokształcących.

¹³ Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 26 maja 2017 r. w sprawie typów szkół artystycznych publicznych i niepublicznych (DzU poz. 1125, z 2018 r. poz. 2485 oraz z 2022 r. poz. 266) <https://www.prawo.vulcan.edu.pl/przegdok.asp?qdatprz=akt&qplikid=4304>, [dostęp: 7.10.2023].

¹⁴ Tamże.

J. Grabowska oraz J. Szymajda dostrzegając pewną lukę w zakresie wprowadzenia profesjonalnego kształcenia w obszarze tańca współczesnego, zaważają także, że pomimo iż:

w latach siedemdziesiątych zaistniał Polski Teatr Tańca, a w kilkanaście lat później inne zespoły tańca współczesnego, polskie szkoły baletowe wciąż nie zajmowały się na odpowiednim poziomie edukacją alternatywną wobec klasycznej. Dopiero we wrześniu 1990 r. powstał Polski Teatr Tańca II Szkoły Poznańskiej – zespół, dzięki któremu uczniowie poznańskiej szkoły baletowej mogli zacząć zgłębiać tajniki tańca współczesnego i jednocześnie sprawdzać swe umiejętności na scenie (Grabowska, Szymajda, 2009, s. 33).

Badaczki wskazują ponadto, że w latach dziewięćdziesiątych XX wieku tak zwane oficjalne szkolnictwo „powoli zaczęło się otwierać na nowości” (Grabowska, Szymajda, 2009, s. 33). Za pierwsze wydarzenie istotne w procesie owego postępu uważa się festiwal tańca Dance of the World odbywający się w 1991 roku w Gdańsku,

w czasie którego zaproszeni ze świata goście prowadzili warsztaty taneczne, prezentując różne style tańca i różnorodne formy nauczania (Grabowska, Szymajda, 2009, s. 33).

J. Grabowska i J. Szymajda donoszą ponadto, że w omawianym okresie zaistniało na terenie kraju

kilka ciekawych zespołów tańca współczesnego (ich formalne istnienie wyznacza zazwyczaj działalność określonego stowarzyszenia), podjęły pierwsze próby organizowania szkoleń i warsztatów (najczęściej w statucie takiego stowarzyszenia są zapisane także cele edukacyjne) nie tylko dla tancerzy swojego teatru, ale także dla całego środowiska tanecznego i dla młodych adeptów tej sztuki (Grabowska, Szymajda, 2009, s. 33).

Obecnie istnieje więc kilka ośrodków kulturalnych systematycznie organizujących warsztaty poświęcone tańcu współczesnemu. Do ośrodków takich wliczyć można Poznań, Bytom, Kalisz i Lublin, a niedawno dołączyły do nich Wrocław i Łódź.

W Polsce dodatkowo funkcjonują tak zwane szkoły tańca, prowadzone przez niemal wszystkie instytucjonalne zespoły taneczne w Polsce. Jak czytamy w raporcie sporządzonym przez wspomniane już autorki sprawozdania:

Miłośnicy tej sztuki mogą w nich dwa (lub więcej) razy w tygodniu pobierać lekcje. Zazwyczaj są one prowadzone przez tancerzy danego zespołu i służą promocji tańca współczesnego, a czasami wyszukiwaniu talentów. Lekcje takie organizuje między innymi Śląski Teatr Tańca, Polski Teatr Tańca oraz Gdański Teatr Tańca (Grabowska, Szymajda, 2009, s. 35).

Ponieważ jednak dyplom zawodowego tancerza w Polsce można otrzymać wyłącznie w wyniku ukończenia szkoły baletowej, tancerze zajmujący się

tańcem modern w sposób profesjonalny (tzn. utrzymują się lub próbują się utrzymać z tańca), są zmuszeni pracować bez specjalnych uprawnień, co często utrudnia im relacje z oficjalnymi instytucjami, lub muszą szukać formalnego wykształcenia za granicą (Grabowska, Szymajda, 2009, ss. 35-36).

Należy zaznaczyć, że w Polsce kształcenie na poziomie studiów wyższych odbywa się w niewielu placówkach, to jest w takich, jak:

- Instytut Choreologii: studium analizy i notacji ruchu w Poznaniu, pod kierunkiem prof. dr. hab. Roderyka Langeego;

- Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, przedmiot: choreografia i techniki tańca (przedmioty wprowadzone do programu studiów w 2007 roku);

- Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury (PPSKAK) w Kaliszu, powstałe z inicjatywy Witolda Jurewicza;

- Państwowe Pomaturalne Studium Kształcenia Animatorów Kultury i Bibliotekarzy z siedzibą w Krośnie (w Studium można wybrać specjalizację o nazwie „taniec”);

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

- Pomaturalne Studium Zawodowe Animatorów Kultury z siedzibą w Szczecinie ze specjalizacją „taniec”;

- Wyższa Szkoła Umiejętności im. Stanisława Staszica, która prowadzi studia licencjackie na kierunku „taniec”; jest to placówka niepubliczna z siedzibą w Kielcach;

- Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, która proponuje Podyplomowe Studia Teorii Tańca (funkcjonujące od 2001 roku). Są to jedyne w Polsce studia kształcące przyszłych historyków, teoretyków i krytyków tańca. Studenci są absolwentami różnych uczelni i kierunków studiów;

- PWST im. Ludwika Solskiego w Krakowie z wydziałem zamiejscowym w Bytomiu prowadzi kierunek „aktor teatru tańca” (kierunek funkcjonuje od 2007 roku) (Grabowska, Szymajda, 2009, ss. 42-43).

Wnioski i dyskusja

W konkluzji należy podkreślić, iż współczesne ogólnokształcące szkoły baletowe w obecnym kształcie nieznacznie różnią się w gruncie rzeczy od powstałych w latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia Państwowych Szkół Baletowych. Biorąc pod uwagę zachodzące w szybkim tempie zmiany cywilizacyjne, rozwój technologii oraz mając na uwadze rozwój takich

nauk, jak psychologia, pedagogika oraz dyscyplin pokrewnych – zgodnie z postulatami środowisk zajmujących się edukacją artystyczną – współczesne profesjonalne szkolnictwo przygotowujące do wykonywania zawodu tancerza niewątpliwie wymaga reform, choćby tych zbliżonych do postulowanych przed laty przez Stanisława Głowackiego lub innych, ustawicznie dyskutowanych przez środowiska zajmujące się kształceniem na poziomie akademickim oraz skupione w ramach Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca.

Postulaty wysuwane przez środowiska wnioskujące o reformy są jednak od wielu lat dyskutowane bezskutecznie. Na przykład, pomimo pewnych propozycji środowisk, przygotowanie do pracy w zawodzie tancerza klasycznego wiąże się wciąż z wieloletnim, jednokierunkowym (głównie w dziedzinie tańca klasycznego) przygotowaniem, podczas którego nie dokonuje się weryfikacji uczniów pod kątem współczesnych i wiodących na świecie specjalizacji, gdyż specjalizacji takich dotąd w Polsce nie wprowadzono. Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest to, iż każdy uczeń, który nie spełnia kryteriów kluczowych dla tak zwanego tradycyjnego tańca klasycznego, nie otrzymuje promocji do kolejnej klasy i opuszcza szkołę, pomimo że mógłby w niej pozostać na profilu na przykład tańca musicalowego, zespołowego, współczesnego, na profilu krytyka sztuki, choreografii lub na innym, gdyby profile takie utworzono.

Warto także wspomnieć o dylematach związanych z zawodem tancerza we współczesnej Polsce, wśród których Agnieszka Rutkowska-Sagata wymienia między innymi niski status społeczny samego zawodu, krótką karierę sceniczną, „wysoki poziom kontuzjogenności” (Rutkowska-Sagata, 2019, s. 8) oraz nadmienione już wcześniej

niedopasowanie kształcenia do wymagań na rynku pracy, olbrzymią konkurencję ze strony zagranicznych tancerzy, likwidację wcześniejszych emerytur (Rutkowska-Sagata, 2019, s. 8).

Dylematy te determinują szereg problemów, wśród których na pierwszy plan wysuwają się kwestie związane z niewielkim naborem do szkół, co skutkuje między innymi mniejszą liczbą uczniów i zaniżaniem kryteriów przyjęć.

Wkład autorów

Autor deklaruje samodzielny wkład w powstanie pracy.

REFERENCES

Opracowania

- Bilska, K. (2006). *Organizacja szkolnictwa baletowego w Polsce*. W: Z. Konaszkiewicz (red.), *Szkoła baletowa. Studia i szkice*. Warszawa: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie
- Denzin, N.K., Lincoln, Y.S. (2009). *Wprowadzenie. Dziedzina i praktyka badań jakościowych*. W: N.K. Denzin, Y.S. Lincoln (red.), *Metody badań jakościowych*, t. 1. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN
- Hasło: *Głowacki Stanisław*. W: Encyklopedia PWN: źródło wiarygodnej i rzetelnej wiedzy, [dostęp: 10.04.2024]
- Hasło: *Piotr Zajlich*. Encyklopedia Teatru Polskiego, Piotr Zajlich ::: Osoby ::: Encyklopedia teatru polskiego, [dostęp: 21.04.2024]
- Ignaczak, J. (2024). *Tacjanny Wysockiej wyspy tańca*, taniecPolska.pl, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Tacjanny Wysockiej wyspy tańca - taniecPOLSKA, [dostęp: 17.04.2024]
- Jagodzińska, K. (2013). *Szkolnictwo artystyczne i sytuacja artysty w Polsce*. W: J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla. (red.), *Kultura a rozwój*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury
- Jaques-Dalcroze, E. (1992). *Pisma wybrane*, Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne
- Lange, R. (1988). *O istocie tańca i jego przejawach w kulturze*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
- Liszkowska, K. (2017). *Balet w Poznaniu podczas II wojny światowej*. Kronika Miasta Poznania, Taniec, 2
- Malewski, M. (2017). *Badania jakościowe w naukach społecznych. O potrzebie metodologicznej wyobraźni*, Teraźniejszość – Człowiek – Edukacja, 20, 4(80)
- Mamontowicz-Łojek, B. (1968). *Szkoła artystyczno-teatralna Antoniego Tyzenhauza 1774-1785*. Rozprawy z Dziejów Oświaty, 11
- Mamontowicz-Łojek, B. (1978). *Polskie szkolnictwo baletowe w okresie międzywojennym*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe
- Millati, W. (1973). *Szkoła artystyczna jako instytucja wychowująca młodzież szczególnie uzdolnioną*. Materiały informacyjno-dyskusyjne COPSA, 150, Warszawa
- Miller, A. (1936). *Teatr polski i muzyka na Litwie jako strażnice kultury Zachodu*. Wilno: Wydawnictwo im. Stanisława i Tekli z hr. Borychów Łopacińskich
- Rudnicka, Z. (2012). *Tancerz, szkoła i scena*. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
- Rutkowska-Sagata, A.D. (2019). *Współczesne problemy kształcenia pedagogów tańca*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Pankowskiej. Warszawa
- Szkoła baletowa. Założenia organizacyjno-programowe. Plan nauczania*. (1977). Warszawa: Ministerstwo Kultury i Sztuki. Zarząd Szkół Artystycznych
- Turska, I. (1957). *Co to jest balet*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
- Turska, I. (1983). *Almanach baletu polskiego 1945-1974*. Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
- Turska, I. (2010). *Krótki zarys historii tańca i baletu*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne
- Wysocka, T. (1962). *Wspomnienia*. Warszawa: Czytelnik

Źródła internetowe

- Asmolkowa, T. (2014). *Tacjana Wysocka i jej działalność w dwudziestoleciu międzywojennym*, Kultura Enter, 60, <https://kulturaenter.pl/article/tacjana-wysocka-i-jej-dzialalnosc-w-dwudziestoleciu-miedzywojennym/>, [dostęp: 14.08.2023]
- Grabowska, J., Szymajda, J. (2009). *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989-2009*. Kraków – Łódź, *taniec_raport_w.pelna* (e-sgh.pl), [dostęp: 17.04.2024]
- Mościcki, T. (2010). *Tacjana Wysocka*, „Culture.pl”, Tacjana Wysocka - Życie i twórczość | Artysta | Culture.pl, [dostęp: 15.04.2024]
- Obarska, M. (2024). *Całe ciało tłumaczy muzykę. Szkoła Rytmiki Janiny Mieczysławskiej*, „Culture.pl”, *Całe ciało tłumaczy muzykę. Szkoła Rytmiki Janiny Mieczysławskiej* | Artykuł | Culture.pl, [dostęp: 20.04.2024]
- Strona główna – Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. L. Różyckiego w Bytomiu – Portal Gov.pl (www.gov.pl), [dostęp: 02.04.2024]

Akty prawne

- Rozporządzenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 28 kwietnia 2000 roku (DzU nr 52, poz. 625), Warszawa 2001 r.
- Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 26 maja 2017 r. w sprawie typów szkół artystycznych publicznych i niepublicznych (DzU poz. 1125, z 2018 r., poz. 2485 oraz z 2022 r. poz. 266) <https://www.prawo.vulcan.edu.pl/przegdok.asp?qdatprz=akt&qplikid=4304>, [dostęp: 7.10.2023]
- Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 9 lutego 1954 r. w sprawie ustroju szkół baletowych II stopnia, M.P. 1954 nr 20 poz. 347
- Zarządzenie Ministra Kultury i Sztuki z 9 lutego 1954 r. w sprawie ustroju szkół baletowych II stopnia. (sejm.gov.pl), [dostęp: 15.04.2024]