



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

raport o stanie tańca

Polsce 2025

IV Kongres Tańca

15-17.11.2025 / Warszawa

W

*raport
o stanie
tańca
w Polsce
2025*

Wydawca: Narodowy Instytut Muzyki i Tańca
dyr. Lech Dzierżanowski

red. merytoryczna: dr Maria Opalka, Magdalena Zalipska
red. językowa i korekta: dr Agnieszka Narewska-Siejda

autorzy: dr Marta Seredyńska, dra Emilia Cholewicka, dra Hanna Raszevska-Kursa,
dr hab. Tomasz Nowak, prof. ucz., Sonia Nieśpiałowska, dr hab. Marcin Bochenek,
prof. ucz., dr hab. Katarzyna Sadowska, prof. ucz., Maria Zięba, Katarzyna Niedurny,
Magdalena Jużwik, Magdalena Zalipska, Karolina Bilska, Patrycja Alenkuć, dr Maria Opalka

konsultacje merytoryczne badań w projekcie *Taniec w Polsce 2025*: prof. dr hab. Małgorzata
Leyko, dr Joanna Szymajda, dr hab. Tomasz Nowak, prof. ucz., dr adt Jacek Łumiński,
Paweł PITZO Mazur, Magdalena Zalipska, Karolina Bilska, Sonia Nieśpiałowska,
dr Grzegorz Pańtak, Ryszard Kalinowski, Maria Zięba, Sylwia Grzegrzółka, Grażyna Pol,
Mariusz Żwierko, Mateusz Czekaj, Patrycja Alenkuć, Katarzyna Borza

recenzje wydawnicze: dr Agnieszka Jeż, prof. dr hab. Ewa Wycichowska

projekt graficzny i skład typograficzny: beton.

projekty graficzne infografik: Beata Początek oraz beton.

okładka: zdjęcie ze spektaklu *Connected/Disconnected*, fot. HaWa

koordynacja organizacyjna IV Kongresu Tańca | Dział Impresariatu Tańca NIMiT:
dr Maria Opalka | Kierownik Działu Impresariatu Tańca NIMiT
Patrycja Alenkuć | Starsza Specjalistka ds. Impresariatu Tańca NIMiT
Mateusz Czekaj | Starszy Specjalista ds. Impresariatu Tańca NIMiT
Aleksandra Kowalczyk | Specjalistka ds. Impresariatu Tańca NIMiT

© Narodowy Instytut Muzyki i Tańca 2025. Wybrane prawa zastrzeżone.

Niniejsza publikacja jest dostępna na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa –
Użycie niekomercyjne 4.0 Międzynarodowa (CC BY-NC 4.0). Dozwolone jest kopiowanie,
rozpowszechnianie i adaptowanie materiału w celach niekomercyjnych, pod warunkiem
podania autorstwa i źródła. Wykorzystanie komercyjne wymaga uprzedniej zgody wydawcy.

ISBN 978-83-66522-26-8 | wydanie cyfrowe

Sfinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy Instytut Muzyki i Tańca
ul. Tamka 3, 00-349 Warszawa
nimit.pl
kongrestanca.pl



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
ul. Krakowskie Przedmieście 15, 00-071 Warszawa
gov.pl/web/kultura

Partner Strategiczny IV Kongresu Tańca

U-jazdowski

Patronat honorowy



Minister
Edukacji

IV Kongres Tańca organizowany jest przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, finansowany ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Partnerami wydarzenia są: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Narodowe Centrum Kultury, Centrum Edukacji Artystycznej, Instytut Adama Mickiewicza, CIOFF Polska Sekcja, Stowarzyszenie Autorów ZAiKS, Związek Artystów Scen Polskich ZASP

oraz partnerzy regionalni: Łódzkie Centrum Wydarzeń, Filharmonia Zielonogórska im. Tadeusza Bairda, Kielecki Teatr Tańca, Centrum Kultury w Lublinie, Lubelski Teatr Tańca, Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie, Olsztyński Teatr Tańca, Katowice Miasto Ogrodów Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie, Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego, Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku.

kongrestanca.pl

Szczególne podziękowania składamy na ręce pani dyr. Anny Łazar (CSW), pani dyr. Joanny Orlik (NCK), pana dyr. Roberta Piaskowskiego (NCK) oraz pana dyr. Zdzisława Bujanowskiego (CEA) za zaangażowanie i wsparcie w organizacji IV Kongresu Tańca, a także w pozyskaniu i opracowaniu materiałów, stanowiących merytoryczny wkład niniejszego dokumentu.

Treści zawarte w niniejszym Raporcie odzwierciedlają poglądy i opinie poszczególnych autorów. Nie należy ich utożsamiać z oficjalnym stanowiskiem Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca ani z poglądami jego pracowników. Różnorodność prezentowanych perspektyw wynika z założenia otwartości na debatę oraz poszanowania dla zasad pluralizmu w sferze kultury.



Connected/Disconnected

Patryk Gorzkiewicz, Aleksandra Salej, Sara Gorzkiewicz,
Michał Strugarek, Wojciech Furman, Bartosz Przybylski
Polska Platforma Tańca 2024, fot. HaWa

Spis treści

11 **Wstęp**
Lech Dzierżanowski

15 **IV Kongres Tańca i Raport o stanie tańca w Polsce**
dr Maria Opałka

Część 1 — Wprowadzenie

20 **Taniec w Polsce w liczbach**

72 **Postulaty Kongresów wczoraj i dziś**

Kongres w Ruchu i postulaty regionalne

99 Omówienie przebiegu konsultacji środowiskowych 2025
Magdalena Juźwik

107 Postulaty regionalne
materiały na podstawie zrealizowanych konsultacji środowiskowych

Część 2 — Taniec w Polsce 2025 **Badania i opracowania eksperckie**

Taniec w Polsce 2025 – strategiczny projekt badawczy

123 Wprowadzenie
dr Maria Opałka

125 Finansowanie sztuki tańca w Polsce na tle muzyki
artystycznej i teatru
Biuro Badań Społecznych Question Mark

129 Infrastruktura tańca w Polsce
Biuro Badań Społecznych Question Mark

131 Mapa Tańca
Dataplace.ai

135 Dialogi o tańcu | Choreografia różnorodności
Wojciech Wilk i Mikołaj Łątkowski

- 139 Obecność tańca w mediach i dyskursie publicznym
oraz potencjał sponsoringowy polskiego tańca

Instytut Monitorowania Mediów

- 147 Odbiorcy tańca oraz dostęp do oferty tanecznej
w Polsce

BIOSTAT Centrum Badawczo-Rozwojowe

Edukacja taneczna

- 155 Wprowadzenie

Magdalena Zalipska

- 157 Edukacja w szkołach baletowych – dylematy, wyzwania,
innowacje

dr hab. Katarzyna Sadowska, prof. ucz.

- 193 Przystosowanie szkolnictwa do rzeczywistych potrzeb
tańca przez ewolucję systemu kształcenia

Centrum Edukacji Artystycznej

- 201 Czterogłos o korzyściach i wyzwaniach kształcenia
w szkołach baletowych

Tekst pierwotnie opublikowany w magazynie *Szkoła Artystyczna*,
Wydawnictwo CEA, wiosna 2025

- 215 Nieformalna i pozaformalna edukacja taneczna w Polsce

dr Marta Seredyńska

- 233 Edukacja akademicka w zakresie tańca oraz zawodów
związanych z tańcem – stan aktualny vs. rok 2011

oraz potencjalne kierunki rozwoju

dr hab. Tomasz Nowak, prof. ucz.

Polityki tańca

- 251 Wprowadzenie

Magdalena Zalipska

- 253 Taniec a ustawa o zabezpieczeniu socjalnym osób
wykonujących zawód artystyczny
Sonia Nieśpiałowska
- 269 Deregulacja zawodu instruktora tańca –
opis i ocena sytuacji po 2012 roku
dr hab. Marcin Bochenek, prof. ucz.
- 289 Rozwój *fundraisingu* prywatnego w obszarze tańca w Polsce
Maria Zięba
- 313 Taniec a dostępność dla osób z różnymi potrzebami
Patrycja Alenkuć
- 343 Taniec i rodzicielstwo. Choreografii troski
dra Emilia Cholewicka

Dyskurs(y) tańca

- 365 Wprowadzenie
Karolina Bilka
- 367 Wiedza o tańcu w Polsce. Przegląd rynku publikacji
i mapa drogowiskazów
dra Hanna Raszewska-Kursa
- 387 Krytyka tańca po 2011 roku | Kim jest krytyczka tańca?
Katarzyna Niedurny

Część 3 — NIMiT dla tańca

- 403 **Omówienie kluczowych działań, lista programów
i projektów**

IV Kongres Tańca

- 407 Program | Agenda
- 413 Paneliści IV Kongresu Tańca
- 417 Autorzy *Raportu o stanie tańca w Polsce 2025*
- 443 Postulaty IV Kongresu

Wstęp

Lech Dzierżanowski

Dyrektor Narodowego Instytutu Muzyki Tańca

IV Kongres Tańca stanowi dla Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca najważniejsze przedsięwzięcie w obszarze badań i refleksji nad kondycją oraz przyszłością sztuki tańca w Polsce. Wydarzenie to zbiega się z piętnastoleciem działalności Instytutu, który – jeszcze jako Instytut Muzyki i Tańca – od początku swego istnienia konsekwentnie łączył praktykę artystyczną z pogłębioną refleksją teoretyczną i badawczą. Już w drugim roku funkcjonowania Instytutu odbył się pierwszy Kongres Tańca, a od roku 2011, mimo pewnych przerw, wydarzenie to powraca regularnie, wyznaczając rytm istotnych dla środowiska momentów namysłu i konsolidacji.

Kongres Tańca jest przede wszystkim przestrzenią spotkania środowisk tanecznych – miejscem żywego dialogu, wymiany poglądów, debat a niekiedy twórczych sporów. Aby jednak ten dialog był rzeczywiście konstruktywny, musi zostać poprzedzony gruntownymi przygotowaniami. W tym roku, po raz pierwszy w historii Instytutu, podjęliśmy ponad roczne działania poprzedzające Kongres, obejmujące wieloaspektowe

analizy oraz szeroko zakrojone konsultacje ze środowiskami tanecznymi z niemal całego kraju. Inicjatywy te realizowane były w ramach projektu *Kongres w Ruchu* oraz projektu badawczego *Taniec w Polsce 2025*, a z ich efektami mogą Państwo zapoznać się na podstawie rozbudowanych Raportów, które publikujemy w postaci cyfrowej.

Jeszcze przed rozpoczęciem obrad stacjonarnych udostępniliśmy bogaty materiał analityczny, opracowany we współpracy z wyselekcjonowanymi badaczami i wyspecjalizowanymi podmiotami zewnętrznymi, umożliwiającymi wykorzystanie zaawansowanych narzędzi analizy i pozyskiwania danych. Jest to interdyscyplinarny, polifoniczny obraz kondycji ekosystemu tańca w Polsce, który może stać się solidnym, opartym na faktach i danych empirycznych, fundamentem dla dalszej debaty. Diagnoza potrzeb środowiska i analiza aktualnych zasobów są niezbędnym punktem wyjścia dla sformułowania spójnej i odpowiedzialnej strategii polityki kulturalnej w obszarze tańca – bez niej trudno mówić o harmonijnym, systemowym rozwoju tej dziedziny.

Zebraliśmy i przeanalizowaliśmy dla Państwa także postulaty formułowane podczas wszystkich poprzednich edycji Kongresu Tańca. Okazuje się, że znacząca większość z nich została już zrealizowana, bądź też podjęto działania zmierzające ku ich urzeczywistnieniu. Oczywiście nie oznacza to, że sytuacja jest optymalna, jednak to podsumowanie świadczy o drodze, jaką wspólnie przeszliśmy i daje podstawy do formułowania kolejnych, ambitnych celów.

Cieszę się, że w przygotowania do Kongresu zaangażowały się instytucje bliskie nam pod względem pola działania, takie jak: Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Narodowe Centrum Kultury, Instytut Adama Mickiewicza, ZAiKS, ZASP, CIOFF® oraz Centrum Edukacji Artystycznej, a także kilkunastu partnerów regionalnych. Dzięki tej współpracy mogliśmy skorzystać z ich bogatego doświadczenia, nierzadko opartego na znacznie dłuższym stażu instytucjonalnym. Szczególne wyrazy wdzięczności kierujemy w stronę Centrum Sztuki Współczesnej, którego otwartość i zrozumienie pozwoliły nam zorganizować IV Kongres Tańca w wyjątkowej przestrzeni Zamku



Ujazdowskiego – miejscu, które samo w sobie inspiruje do refleksji i projektowania przyszłości.

Mam głęboką nadzieję, że w oparciu o zebrany materiał faktograficzny oraz wnioski płynące z obrad IV Kongresu Tańca, możliwe będzie przygotowanie założeń do długofalowej strategii rozwoju tańca w Polsce.

Życzę Państwu owocnych obrad, inspirujących spotkań i twórczego dialogu. 

IV Kongres Tańca *i Raport o stanie tańca w Polsce 2025*

dr Maria Opałka

kuratorka IV Kongresu Tańca

Kierownik Działu Impresariatu Tańca NIMiT

Kongres Tańca to jedno z najważniejszych wydarzeń poświęconych sztuce tańca w Polsce – przestrzeń diagnozy, dialogu i wspólnego projektowania przyszłości sektora. Organizowany przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, przy wsparciu Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, od lat pełni funkcję nie tylko spotkania (wielo)środowiskowego, ale przede wszystkim platformy wymiany idei, wiedzy i doświadczeń. Czwarta edycja, odbywająca się w listopadzie 2025 r. w Warszawie, zyskała nowy, pogłębiony wymiar – łącząc debatę, refleksję i działania terenowe z kompleksowym komponentem badawczym i eksperckim. W 2025 r. Kongres Tańca zmienił również identyfikację wizualną. Inspirację znaku stanowił icosahedron, czyli przestrzenna figura geometryczna wykorzystana przez Rudolfa Labana do analizy i opisu tańczącego ciała. Stała się ona symbolem różnorodności i potencjału środowiska tańca, złożonego z przenikających się estetyk, praktyk performatywnych, fascynacji, potrzeb i dążeń.

IV Kongres Tańca odwołuje się do najlepszych tradycji Instytutu Muzyki i Tańca, wracając do idei prezentacji wyników badań realizowanych na zlecenie instytucji oraz opracowań eksperckich. Patrzy również w przyszłość, wykorzystując aktualne metody projektowania społecznego, działań partycypacyjnych i krytycznych. To wieloetapowy proces, który angażował środowisko na długo przed wydarzeniem stacjonarnym poprzez Kongres w Ruchu, czyli cykl badań, konsultacji i spotkań z osobami i instytucjami zaangażowanymi w taniec w całej Polsce. Pozwolił on nam nie tylko zidentyfikować ważne potrzeby czy problemy środowiska, ale także usłyszeć głosy często pomijane w głównym nurcie debaty: przedstawicieli regionów, mniejszych ośrodków, edukatorów, czy osób z różnych względów wykluczanych kulturowo.

W efekcie powstała pogłębiona diagnoza, która stanowi dziś fundament *Raportu o stanie tańca w Polsce 2025* – publikacji eksperckiej, będącej jednym z filarów Kongresu, którą oddajemy w Państwa ręce. Dokument ten, w połączeniu ze szczegółowymi raportami z badań zrealizowanych w ramach projektu *Taniec w Polsce 2025*, to jedno z nielicznych tak kompleksowych opracowań na temat kondycji tańca w Polsce, obejmujące analizę danych ilościowych i jakościowych, przegląd dostępnych źródeł, a także opinie praktyków, teoretyków i badaczy. Uwzględniła on nie tylko kwestie podstawowe, jak stan finansowania czy infrastruktury, ale i obecność tańca w mediach, jego społeczne postrzeganie, zasięg i aktualny kształt edukacji tanecznej, dostępność w regionach oraz perspektywy rozwoju sektora.

Wnioski płynące z *Raportu* mają charakter strategiczny i aplikacyjny. Mamy nadzieję, że będą stanowić praktyczne narzędzia dla przedstawicieli i przedstawicieli różnorodnych środowisk tanecznych w budowaniu dialogu z decydentami, instytucjami i organizacjami oraz projektowaniu skutecznych rozwiązań dla rozwoju sztuki tańca w Polsce. W ten sposób IV Kongres Tańca inicjuje nowe trendy i wpisuje się w aktualne standardy – łącząc sztukę z analizą, praktykę z wiedzą oraz twórczą kreatywność z systemowym myśleniem o kulturze.

Dokument niniejszy został podzielony na trzy części. Pierwsza z nich stanowi wprowadzenie, prezentując zarówno wybrane dane statystyczne dotyczące tańca w Polsce, jak i efekty realizacji Konsultacji Środowiskowych w ramach Kongresu w Ruchu. Druga część, najbardziej rozbudowana, prezentuje badania zrealizowane przez NIMiT na potrzeby IV Kongresu Tańca oraz eksperckie opracowania dotyczące wybranych zagadnień, takich jak np. edukacja taneczna, *fundraising*, rodzicielstwo w tańcu, czy polityki związane z działaniem sektora. Ostatnia część zawiera podsumowania dotyczące aktywności NIMiT służące rozwojowi sektora sztuki tańca w Polsce, jak również szczegóły związane ze stacjonarnym IV Kongresem Tańca, odbywającym się w dniach 15–17 listopada w Warszawie.

Z uwagi na zakres zrealizowanych badań i analiz, jak również potrzebę prezentacji wybranych publikacji zewnętrznych, *Raport* zawiera także liczne odwołania do zasobów dostępnych online. Dokument jest udostępniony nieodpłatnie do pobrania w formacie cyfrowym na stronie kongrestanca.pl oraz na stronie nimit.pl. ➤

1. Wprowadzenie

projekt *Korzenie Tańca / The Roots of Dance 2022*
fot. Natalia Kaniak



1. Wprowadzenie

Taniec w Polsce w liczbach

Zmapowaliśmy
cały kraj!

analiza geograficzna

populacyjna

behawioralna

i obszarów wykluczonych

Tysiące punktów tanecznych w skali kraju!

Zobacz szczegóły na interaktywnej mapie
oraz w raporcie na nimit.pl/badania-i-raporty

Czy Polki i Polacy są zainteresowani tańcem?

77,1%

**respondentów uczestniczy
w aktywnościach związanych
z tańcem, zarówno jako
wizjoner, jak i uczestnicy
aktywnie tańczący**



uczestnictwo w aktywnościach tanecznych

ogółem (n=1000)	zainteresowani tańcem (n=539)	niezainteresowani tańcem (n=461)
22,9% nigdy	22,3% raz na kilka lat	49,7% nigdy
20,3% raz na kilka lat	26,7% raz w roku	
24,3% raz w roku		
	30,2% raz na kilka miesięcy	18% raz na kilka lat
21,3% raz na kilka miesięcy		21,5% raz w roku
	13% przynajmniej raz w miesiącu	
7% przynajmniej raz w miesiącu		10,8% raz na kilka miesięcy
4,2% kilka razy w miesiącu	7,8% kilka razy w miesiącu	

Kto tańczy, a kto się przygląda?

53,9%

**Zainteresowani
tańcem**

osoby deklarujące wprost swoje
pozytywne nastawienie do tańca
– aktywnie śledzą wydarzenia
taneczne lub interesują się tańcem

5%

**Niezainteresowani,
ale uczestniczący
umiarkowanie**

grupa, która choć nie deklaruje
zainteresowania tańcem,
uczestniczy w aktywnościach
związanych z tańcem przynajmniej
raz na kilka miesięcy

18,2%

**Niezainteresowani,
ale sporadyczni
uczestnicy**

mimo braku zainteresowania
lub neutralnego podejścia,
od czasu do czasu uczestniczą
w wydarzeniach tanecznych,
zwykle raz na kilka lat
lub raz w roku

22,9%

**Niezainteresowani
i nieuczestniczący**

osoby bez zainteresowania
tańcem lub o neutralnym stosunku,
które nie biorą udziału w żadnych
aktywnościach związanych
z tańcem

Typy odbiorców tańca w Polsce – 3 grupy

1.

Zainteresowani tańcem

osoby z pozytywnym nastawieniem do tańca, które aktywnie śledzą wydarzenia taneczne lub interesują się tańcem:

A. Osoby tańczące

zawodowo na etacie (np. w zespole, teatrze tańca, podczas występów scenicznych), zawodowo jako freelancer/ka, amatorsko (np. uczestnictwo w kursach, taniec hobbystyczny, taniec w klubach), na lekcjach tańca lub warsztatach tanecznych, na zajęciach ruchowych z elementami tańca (np. Zumba, dance fitness), uczące tańca lub prowadzące warsztaty

B. Publiczność tańca

osoby, które nie wskazały żadnej ze wskazanych w badaniu form aktywności tanecznej – ich zaangażowanie ogranicza się do obserwowania tańca, interesowania się nim lub konsumowania treści tanecznych w sposób pasywny (np. oglądanie spektakli, śledzenie mediów)

2.

Niezainteresowani, ale uczestniczący umiarkowanie

choć nie są zainteresowani tańcem, uczestniczą w aktywnościach

3.

Niezainteresowani i nieuczestniczący

osoby bez zainteresowania tańcem lub o neutralnym stosunku, które nie biorą udziału w żadnych aktywnościach związanych z tańcem



The Symphony of The Whispering Walls

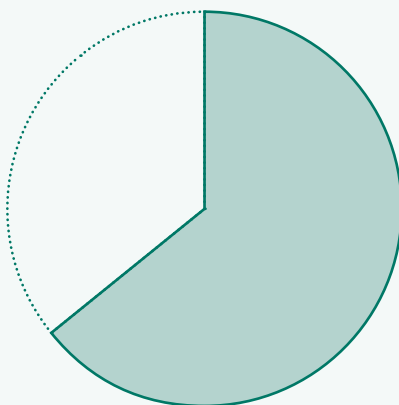
h.art company, chor. Erion Kruja

fot. Jan Gierach

Kto kocha taniec?

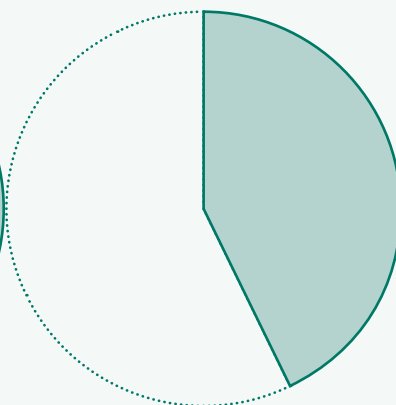
Kobiety

64,4%

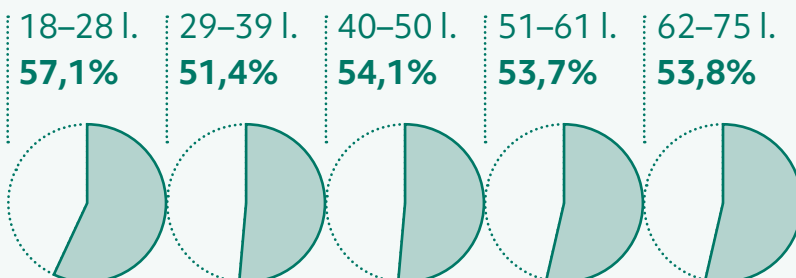


Mężczyźni

43%



Wiek nie okazał się czynnikiem istotnie wpływającym na zainteresowanie tańcem. Odsetek osób deklarujących to zainteresowanie utrzymuje się na stosunkowo stałym poziomie we wszystkich badanych przedziałach wiekowych.

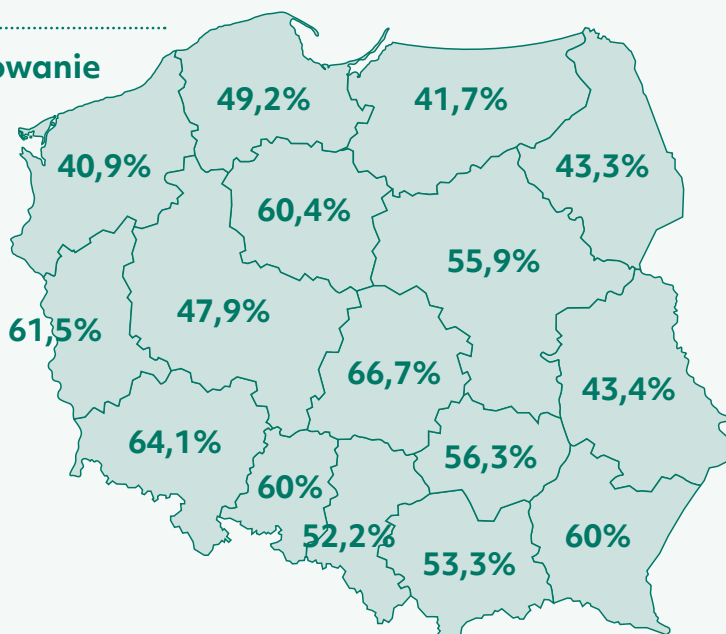


Czy taniec ma kod pocztowy?

Zarówno na wsiach, jak i w miastach przeważają **osoby zainteresowane tańcem** nad osobami, które nie deklarują takiego zainteresowania. Wielkość miejscowości zamieszkania ma statystycznie istotny wpływ na zainteresowanie tańcem. Najwyższy odsetek osób deklarujących zainteresowanie tańcem odnotowano w miastach średniej wielkości.

wieś	46,9%
miasto do 19 999 mieszkańców	49,5%
miasto od 20 000 do 49 999 mieszkańców	60,8%
miasto od 50 000 do 199 999 mieszkańców	59,7%
miasto od 200 000 do 499 999 mieszkańców	46,6%
miasto powyżej 500 000	57,1%

Zainteresowanie tańcem

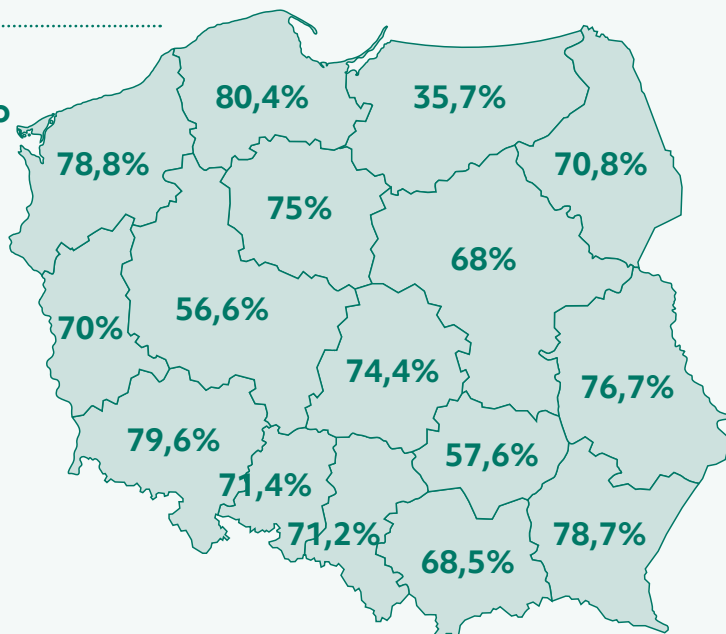


Gdzie tańczymy naprawdę?

Wielkość miejscowości nie różnicowała istotnie formy zaangażowania w taniec. Najwyższy odsetek **osób tańczących** odnotowano wśród osób mieszkających w małych i dużych miastach. Jednak wielkość miejscowości nie miała istotnego wpływu na rodzaj aktywności tanecznej badanych – nie potwierdzono zależności statystycznej.

wieś	69,6%
miasto do 19 999 mieszkańców	64,2%
miasto od 20 000 do 49 999 mieszkańców	74,0%
miasto od 50 000 do 199 999 mieszkańców	67,0%
miasto od 200 000 do 499 999 mieszkańców	74,4%
miasto powyżej 500 000	72,0%

Aktywne uczestnictwo w wydarzeniach tanecznych, jako osoby tańczące



Co wpływa na zainteresowanie tańcem?

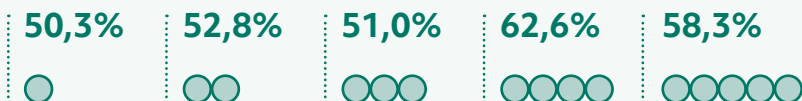
Posiadanie dzieci i ich wiek ma wpływ
na poziom zainteresowania oraz uczestnictwa
w aktywnościach i wydarzeniach związanych z tańcem.

bez dzieci	49,2%
0–6 lat	62,1%
7–18 lat	58,6%
powyżej 18 lat	53,6%

Dochód miesięczny nie ma istotnego wpływu
na zainteresowanie oraz uczestnictwo w aktywnościach
związanych z tańcem.

poniżej 3 500 zł	53,8%
3 500 – 4 999 zł	53,8%
5 000 – 6 999 zł	56,6%
7 000 zł i więcej	50,6%

Wielkość gospodarstwa domowego, podobnie jak
dochód miesięczny, nie wpływa istotnie na zainteresowanie tańcem
ani uczestnictwo w wydarzeniach z nim związanych.



Co wpływa na aktywność taneczną?

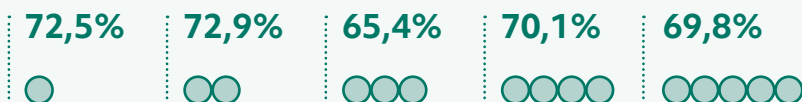
Posiadanie dzieci (i ich wiek) przez osoby zainteresowane tańcem istotnie wpływa na sposób ich zaangażowania w taneczną aktywność.



Dochód miesięczny nie ma istotnego wpływu na rodzaj aktywności tanecznej (tańczenie vs. publiczność tańca).



Wielkość gospodarstwa domowego, podobnie jak dochód miesięczny, nie wpływa istotnie na aktywność taneczną.



Spacer, książka... taniec?

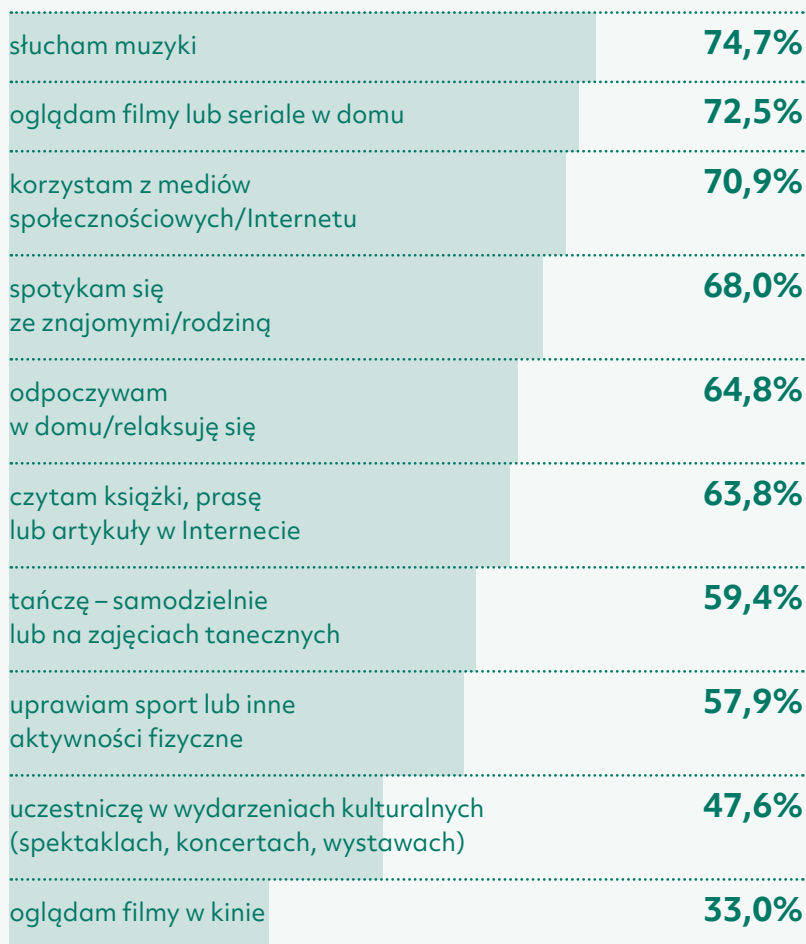
Sposoby spędzania czasu wolnego
a zainteresowanie tańcem

		interesuję się tańcem*
oglądam filmy lub seriale w domu	76,0%	
słucham muzyki	67,2%	
czytam książki, prasę lub artykuły w Internecie	64,8%	
spotykam się ze znajomymi/rodziną	64,0%	58,8%
odpoczywam w domu/relaksuję się	62,8%	
korzystam z mediów społecznościowych/Internetu	59,9%	
uprawiam sport lub inne aktywności fizyczne	47,2%	58,1%
uczestniczę w wydarzeniach kulturalnych (spektaklach, koncertach, wystawach)	28,1%	74,7%
tańczę – samodzielnie lub na zajęciach tanecznych	24,9%	92,0%
oglądam filmy w kinie	17,5%	64,3%
inne	2,4%	

* Potwierdzona statystycznie korelacja pomiędzy sposobami spędzania wolnego czasu a deklarowanym zainteresowaniem tańcem

Taniec... spacer, książka?

Sposoby spędzania czasu wolnego wśród
osób zainteresowanych tańcem



Droga do tańca

Jak dzieciństwo i środowisko wpływają na miłość do sztuki tanecznej?

Uczęszczanie na zajęcia taneczne w dzieciństwie

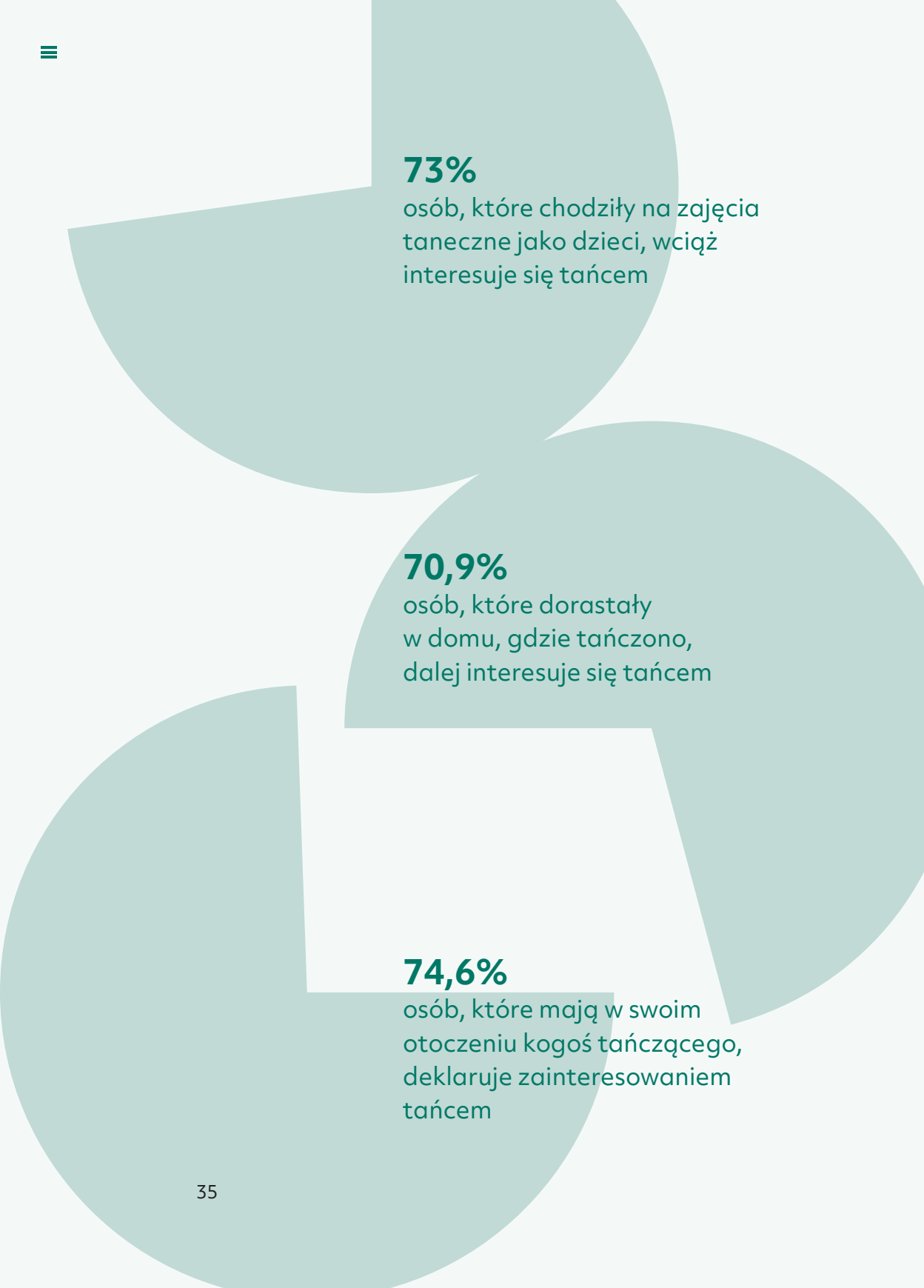
Badania pokazują, że to, jak podchodzimy do tańca dziś, w dużej mierze zależy od naszych doświadczeń z dzieciństwa. Aż 73% osób, które chodziły na zajęcia taneczne jako dzieci, wciąż interesuje się tańcem! Dla porównania, wśród tych, którzy nie mieli takiej okazji, tylko 36,5% deklaruje dziś zainteresowanie tańcem.

Taniec w domu rodzinnym ma moc!

Aż 70,9% osób, które dorastały w domu, gdzie tańczono lub było się blisko tańca, dalej interesuje się tańcem. Tylko 7% z nich nie angażuje się w żadne taneczne aktywności. Dla porównania, wśród tych, którzy nie mieli kontaktu z tańcem w domu, zainteresowanie tańcem deklaruje tylko 36,1%. Wygląda na to, że taneczna atmosfera w domu naprawdę zostaje na dłużej!

Taniec w Twoim otoczeniu ma znaczenie!

74,6% osób, które mają w swoim najbliższym otoczeniu kogoś tańczącego – czy to na zajęciach, czy zawodowo – deklaruje zainteresowanie tańcem. Dla porównania, w grupie, która nie ma takiego kontaktu, zainteresowanych jest tylko 48,8%. To pokazuje, że obecność tańca w naszym otoczeniu naprawdę ma znaczenie!



73%

osób, które chodziły na zajęcia
taneczne jako dzieci, wciąż
interesuje się tańcem

70,9%

osób, które dorastały
w domu, gdzie tańczono,
dalej interesuje się tańcem

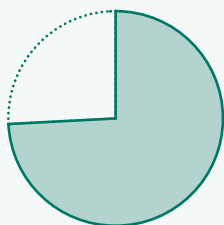
74,6%

osób, które mają w swoim
otoczeniu kogoś tańczącego,
deklaruje zainteresowaniem
tańcem

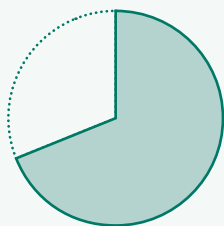
Czy otoczenie decyduje o naszej miłości do tańca?

Jak dzieciństwo i środowisko wpływają na miłość do sztuki tanecznej?

Obecność tańca w najbliższym otoczeniu może odgrywać ważną rolę na etapie kształtowania zainteresowania tą dziedziną – wspiera zaciekawienie i pierwszy kontakt z tą formą sztuki. Jednak kiedy już mamy do czynienia z osobami zainteresowanymi tańcem, ten czynnik nie decyduje o ich sposobie zaangażowania.



osoby tańczące,
u których taniec **jest** obecny
w najbliższym otoczeniu
74,2%



osoby tańczące,
u których taniec **nie jest**
obecny w najbliższym otoczeniu
69,0%

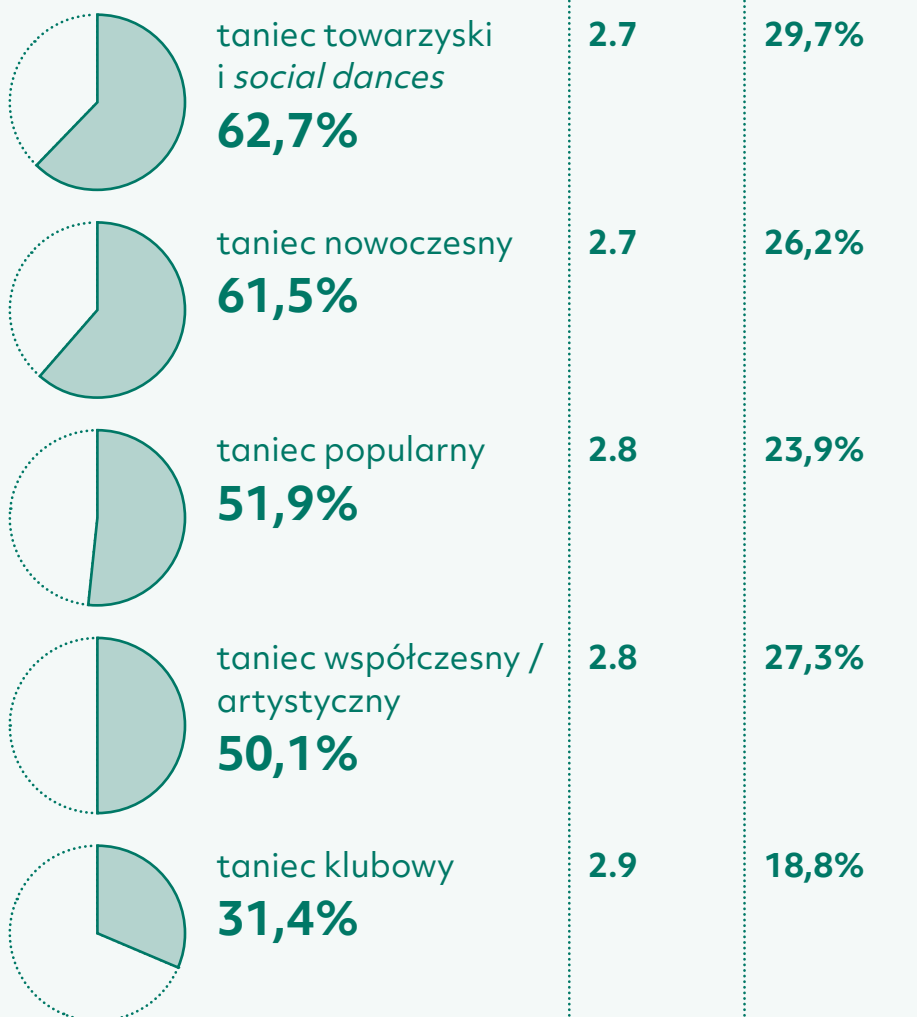
Obecność tańca w domu rodzinnym

Taniec był obecny w domu rodzinnym większości odbiorców tańca. Odgrywał istotną rolę w życiu rodzinnym większości badanych **(69,1%)**.

Co piąty respondent (20,7%) deklarował bardzo wysoką obecność tańca, rozumianą jako wspólne tańczenie, aktywne uczestnictwo lub posiadanie członka rodziny tańczącego na co dzień.

Preferencje taneczne Polaków

Najpopularniejsze style taneczne wśród osób zainteresowanych tańcem





Jak często tańczymy?

Aktywność taneczna osób zainteresowanych tańcem

wysokie
zaangażowanie **16,3%** 2,5% 4 razy w tygodniu lub częściej
13,8% 2-3 razy w tygodniu

umiarkowane
zaangażowanie **43,5%** 16,9% raz w tygodniu

17,5% 2-3 razy w miesiącu

9,1% raz w miesiącu

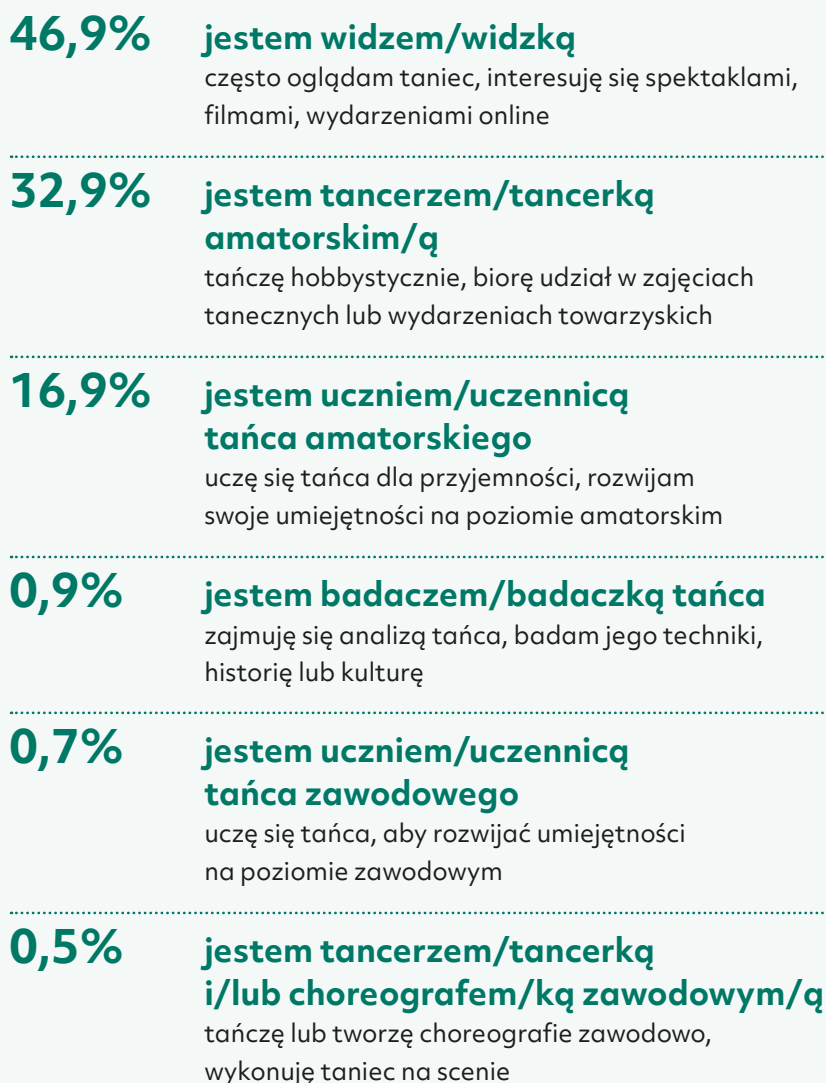
niskie / okazjonalne
zaangażowanie **34,5%** 19,2% kilka razy w roku

15,3% sporadycznie / okazjonalnie

5,7% nie wiem / trudno powiedzieć

Jak realizujemy swoją taneczną pasję?

Sposoby realizacji zainteresowań tańcem

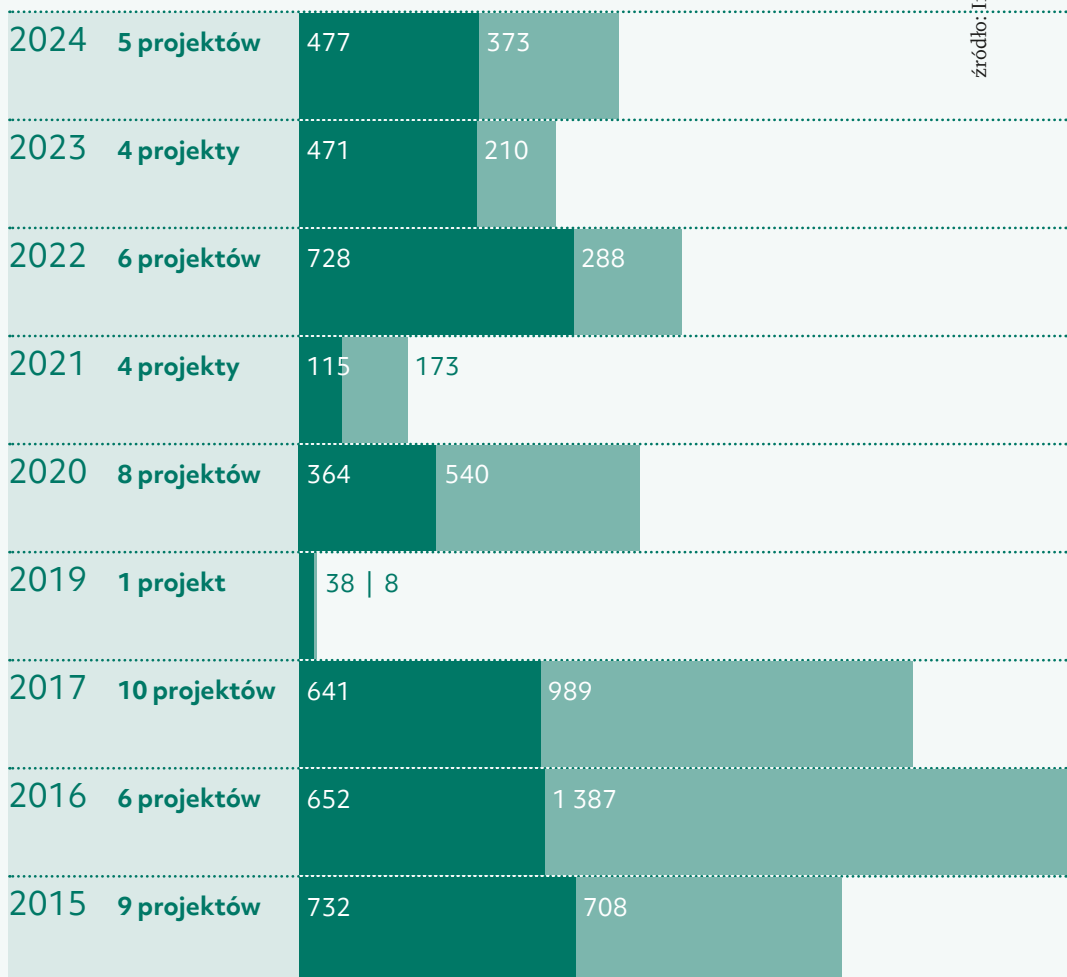


1,2% respondentów badania nie określiło jasno swojej roli w ekosystemie tanecznym.



Finansowanie tańca – Instytut Adama Mickiewicza

Nakład i liczba partnerskich projektów IAM



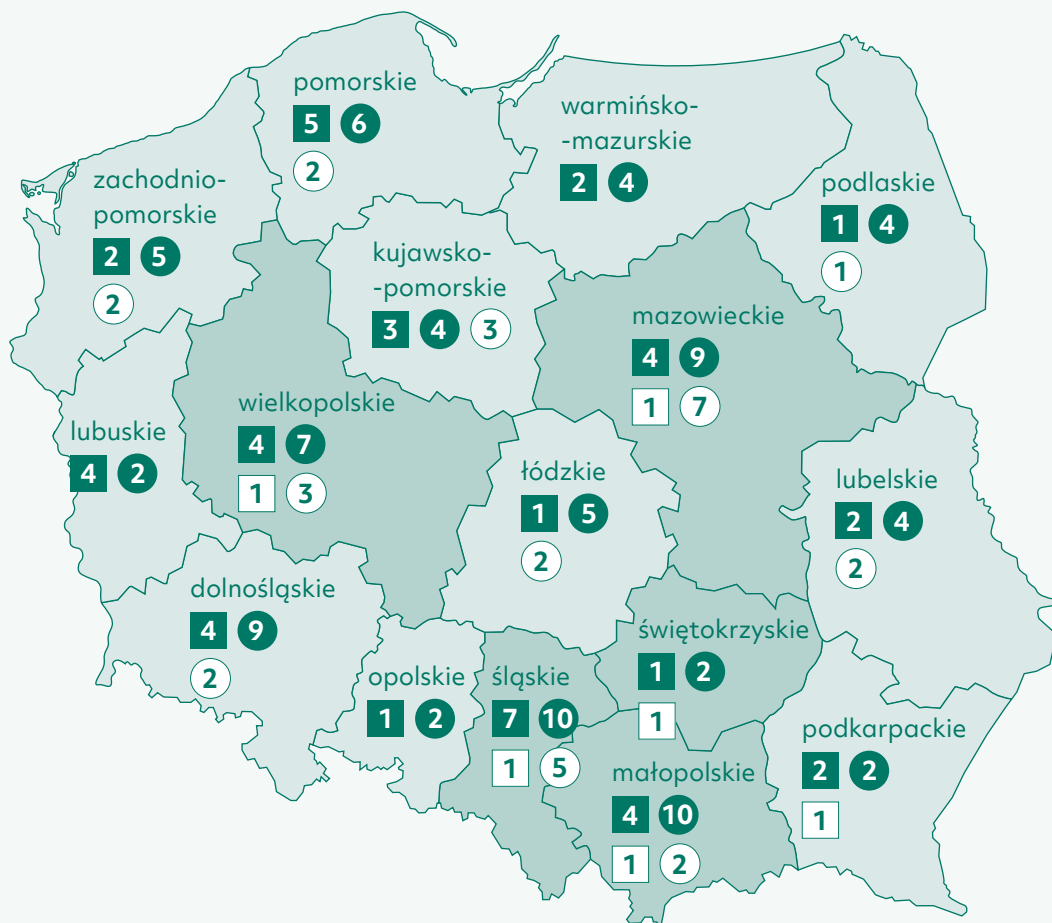
Finansowanie tańca – Instytut Adama Mickiewicza

Projekty IAM realizowano w 27 krajach



Niemcy	8	Austria	1
Stany Zjednoczone	6	Bułgaria	1
Belgia	2	Chorwacja	1
Brazylia	2	Cypr	1
Czechy	2	Estonia	1
Hiszpania	2	Indie	1
Holandia	2	Izrael	1
Korea Południowa	2	Japonia	1
Litwa	2	Kanada	1
Słowacja	2	Mołdawia	1
Ukraina	2	Meksyk	1
Węgry	2	Rosja	1
Wielka Brytania	2	Rumunia	1
Włochy	1		

Instytucje artystyczne w Polsce



woj. mazowieckie: **Zespół Tańca Ludowego „Pruszkowiaci”, Pruszków**

woj. wielkopolskie: **Polski Teatr Tańca, Poznań**

woj. śląskie: **Bytomski Teatr Tańca i Ruchu Rozbark, Bytom**

woj. świętokrzyskie: **Kielecki Teatr Tańca, Kielce**

woj. małopolskie: **Balet Dworski „Cracovia Danza”, Kraków**

1 instytucje muzyczne

1 instytucje taneczne

1 instytucje teatralne

1 instytucje interdyscyplinarne

Instytucje artystyczne w Polsce

Dysproporcje systemowe

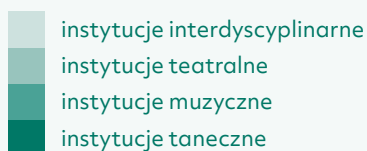
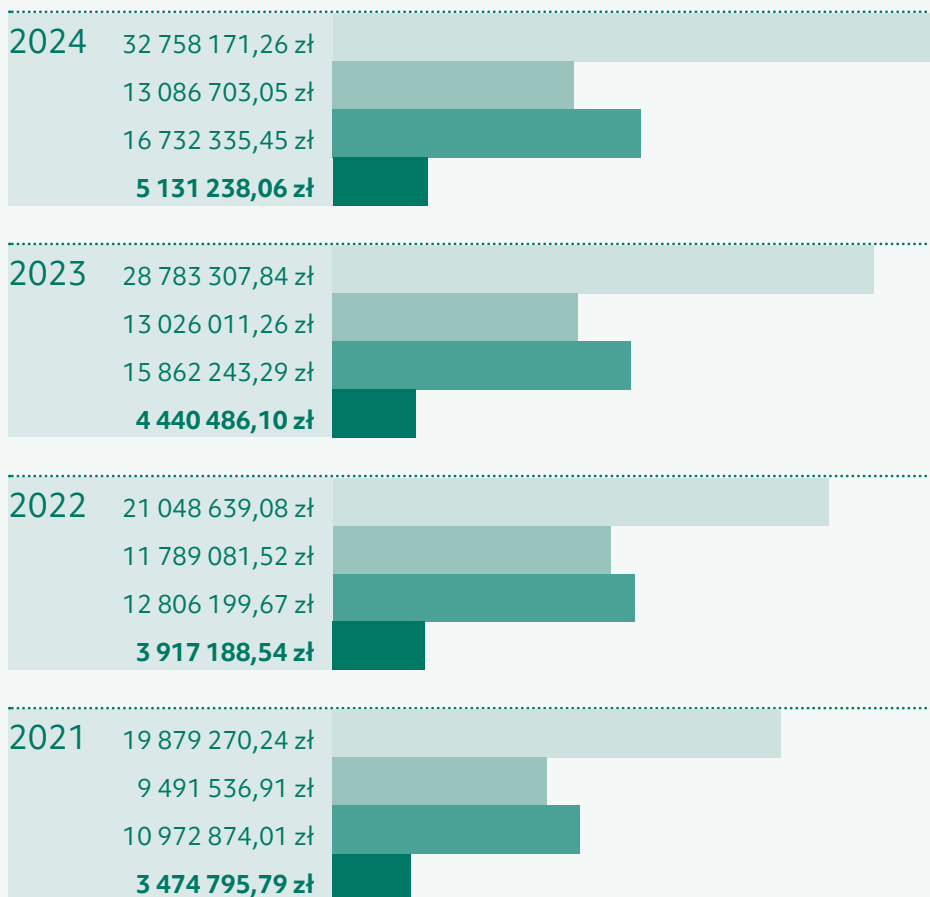
Badanie dotyczące finansowania sztuki tańca w Polsce zrealizowane na zlecenie NIMiT przez Biuro Badań Społecznych Question Mark pokazało wyraźne dysproporcje systemowe, zwłaszcza niemal nieistniejący sektor publiczny instytucji związanych z tańcem. Bez wzmocnienia tego sektora rozwój ekosystemu tańca będzie w Polsce niezwykle utrudniony.





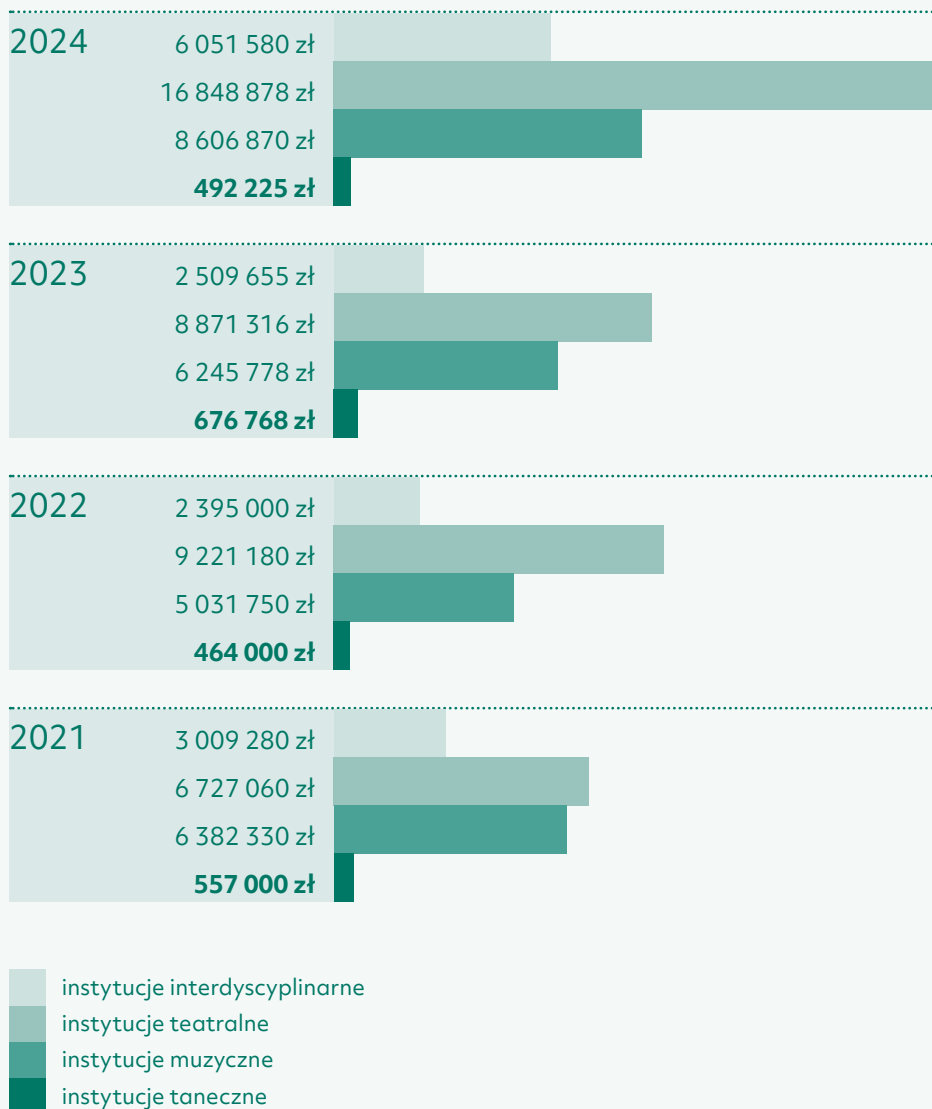
Instytucje artystyczne w Polsce

Średni roczny budżet (na jednostkę) instytucji artystystycznych



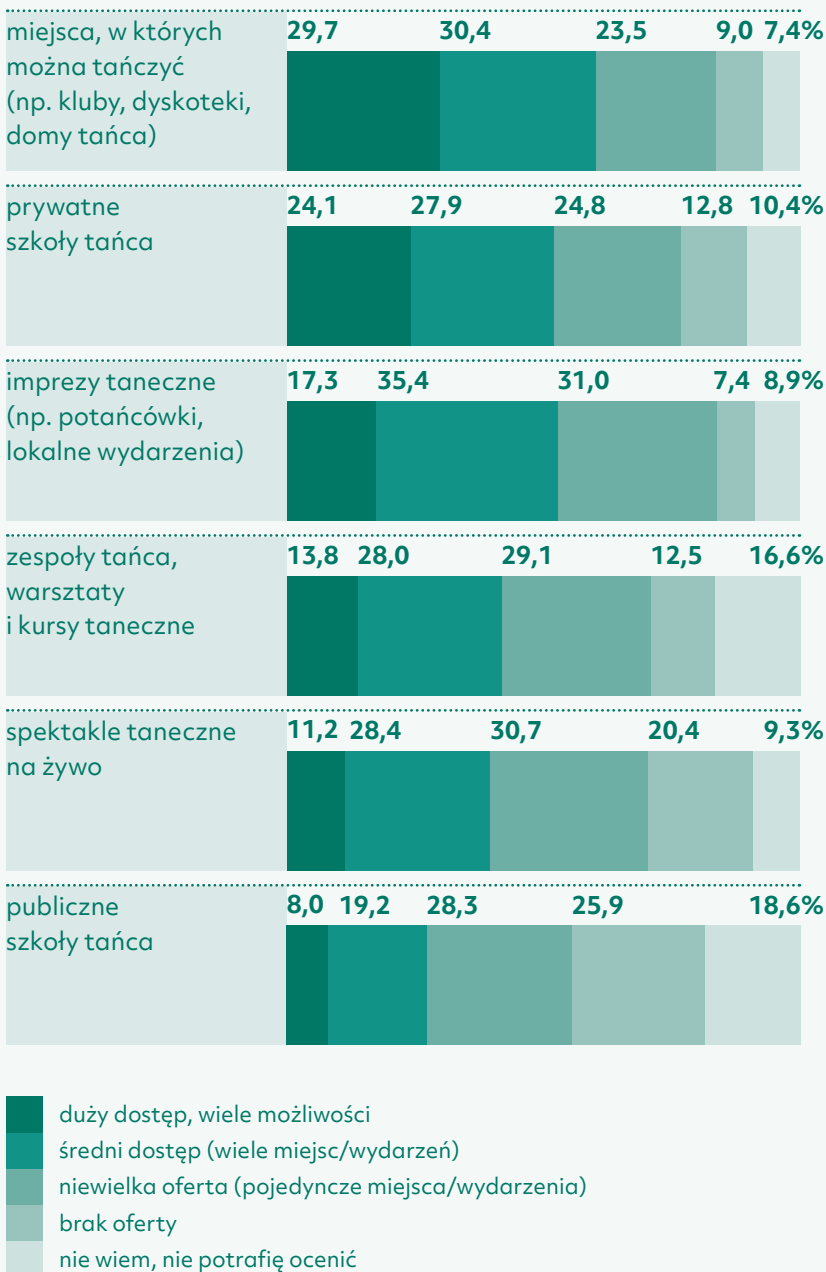
Instytucje artystyczne w Polsce

Suma dotacji na podstawie wyników konkursów MKiDN



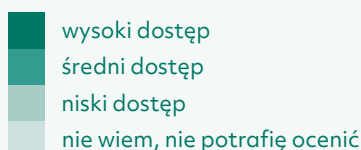
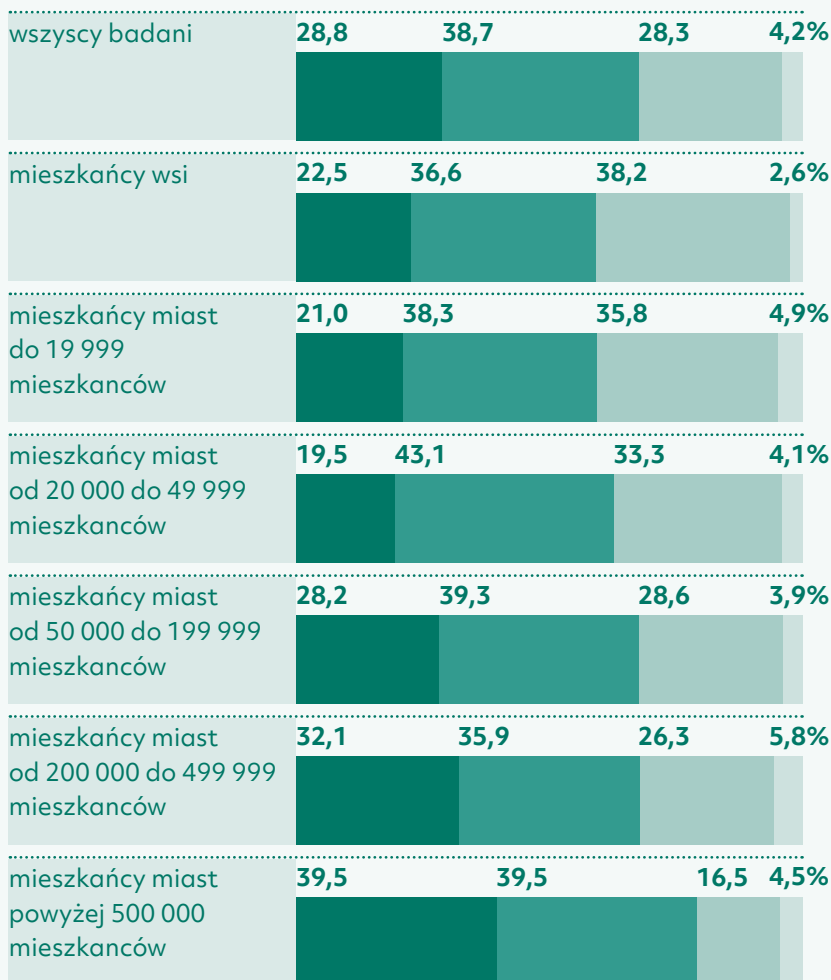


Jak Polacy oceniają dostęp do oferty tanecznej?



Jak Polacy oceniają jakość lokalnej oferty tanecznej?

Zależność między wielkością miejscowości a oceną jakości lokalnej oferty tanecznej została potwierdzona statystycznie.

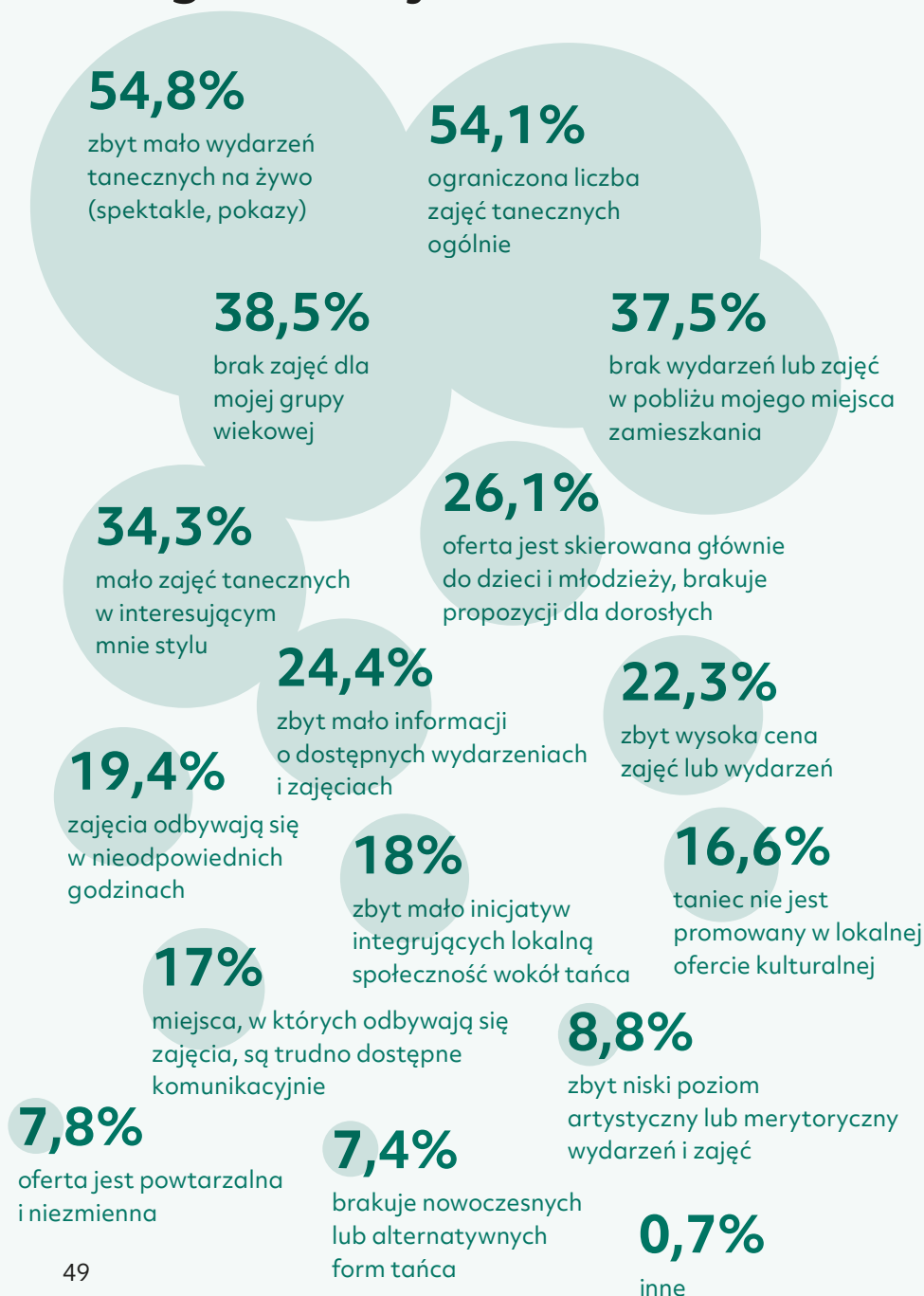


Ocena jakości oferty tanecznej

Jakość oferty tanecznej najczęściej oceniana jest przez osoby zainteresowane tańcem na poziomie średnim – jako zadowalająca, ale wymagająca poprawy.



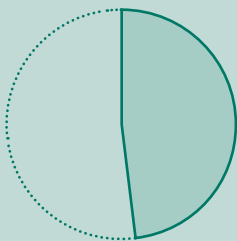
Czego brakuje?



Czy potrzebujemy centrów choreograficznych?

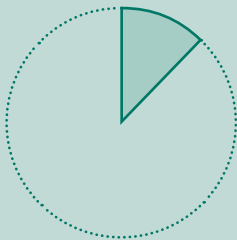
Zdecydowana większość osób zainteresowanych tańcem popiera pomysł utworzenia centrum choreograficznego w swojej okolicy.

83,7%



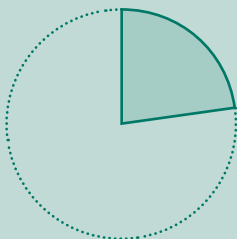
48,3%

chciał(a)bym, aby ośrodek oferował różne formy aktywności tanecznych, takie jak: warsztaty, kursy, spektakle czy wydarzenia specjalne



12,4%

chciał(a)bym, aby ośrodek skoncentrował się głównie na przedstawieniach i spektaklach tanecznych



23%

chciał(a)bym, aby ośrodek łączył taniec z innymi formami sztuki (np. muzyką, teatrem, wideo)



LUXA

HOTELOKO Company, chor Agata Życzkowska

Polska Platforma Tańca 2024

fot. HaWA

Zainteresowanie nauką w szkołach baletowych

2022 / 2023

Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Bytomiu	kandydaci	16	
	przyjęci	16	
	podjęli naukę	15	
	kandydaci	13	
	przyjęci	4	
	podjęli naukę	2	
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Gdańsku	kandydaci	18	
	przyjęci	13	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	26	
	przyjęci	4	
	podjęli naukę	–	brak danych
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Łodzi	kandydaci	14	
	przyjęci	13	
	podjęli naukę	11	
	kandydaci	40	
	przyjęci	14	
	podjęli naukę	12	
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Warszawie	kandydaci	26	
	przyjęci	17	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	28	
	przyjęci	6	
	podjęli naukę	–	brak danych
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Poznaniu	kandydaci	21	
	przyjęci	19	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	33	
	przyjęci	13	
	podjęli naukę	–	brak danych

rekrutacja do klasy I
 rekrutacja do klas wyższych

Zainteresowanie nauką w szkołach baletowych

2023 / 2024

Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Bytomiu	kandydaci	19	
	przyjęci	15	
	podjęli naukę	13	
	kandydaci	12	
	przyjęci	4	
	podjęli naukę	1	
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Gdańsku	kandydaci	26	
	przyjęci	16	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	33	
	przyjęci	11	
	podjęli naukę	–	brak danych
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Łodzi	kandydaci	7	
	przyjęci	5	
	podjęli naukę	5	
	kandydaci	16	
	przyjęci	8	
	podjęli naukę	7	
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Warszawie	kandydaci	42	
	przyjęci	30	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	48	
	przyjęci	11	
	podjęli naukę	–	brak danych
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Poznaniu	kandydaci	–	brak danych
	przyjęci	18	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	–	brak danych
	przyjęci	11	
	podjęli naukę	–	brak danych

rekrutacja do klasy I

rekrutacja do klas wyższych

Zainteresowanie nauką w szkołach baletowych

2024 / 2025

Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Bytomiu	kandydaci	16	
	przyjęci	15	
	podjęli naukę	14	
	kandydaci	11	
	przyjęci	11	
	podjęli naukę	10	
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Gdańsku	kandydaci	18	
	przyjęci	12	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	24	
	przyjęci	6	
	podjęli naukę	–	brak danych
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Łodzi	kandydaci	16	
	przyjęci	16	
	podjęli naukę	13	
	kandydaci	31	
	przyjęci	8	
	podjęli naukę	6	
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Warszawie	kandydaci	44	
	przyjęci	27	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	36	
	przyjęci	10	
	podjęli naukę	–	brak danych
Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa w Poznaniu	kandydaci	15	
	przyjęci	11	
	podjęli naukę	–	brak danych
	kandydaci	–	brak danych
	przyjęci	–	brak danych
	podjęli naukę	–	brak danych

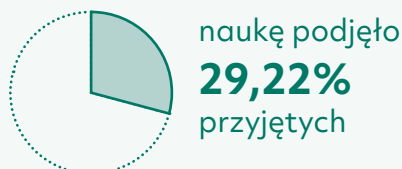
rekrutacja do klasy I
 rekrutacja do klas wyższych

Zainteresowanie nauką w szkołach baletowych

Podsumowanie

Rekrutacja do klas I w latach 2022–2025

kandydaci	298
przyjęci	243
podjęli naukę	71



Rekrutacja do klas wyższych w latach 2022–2025

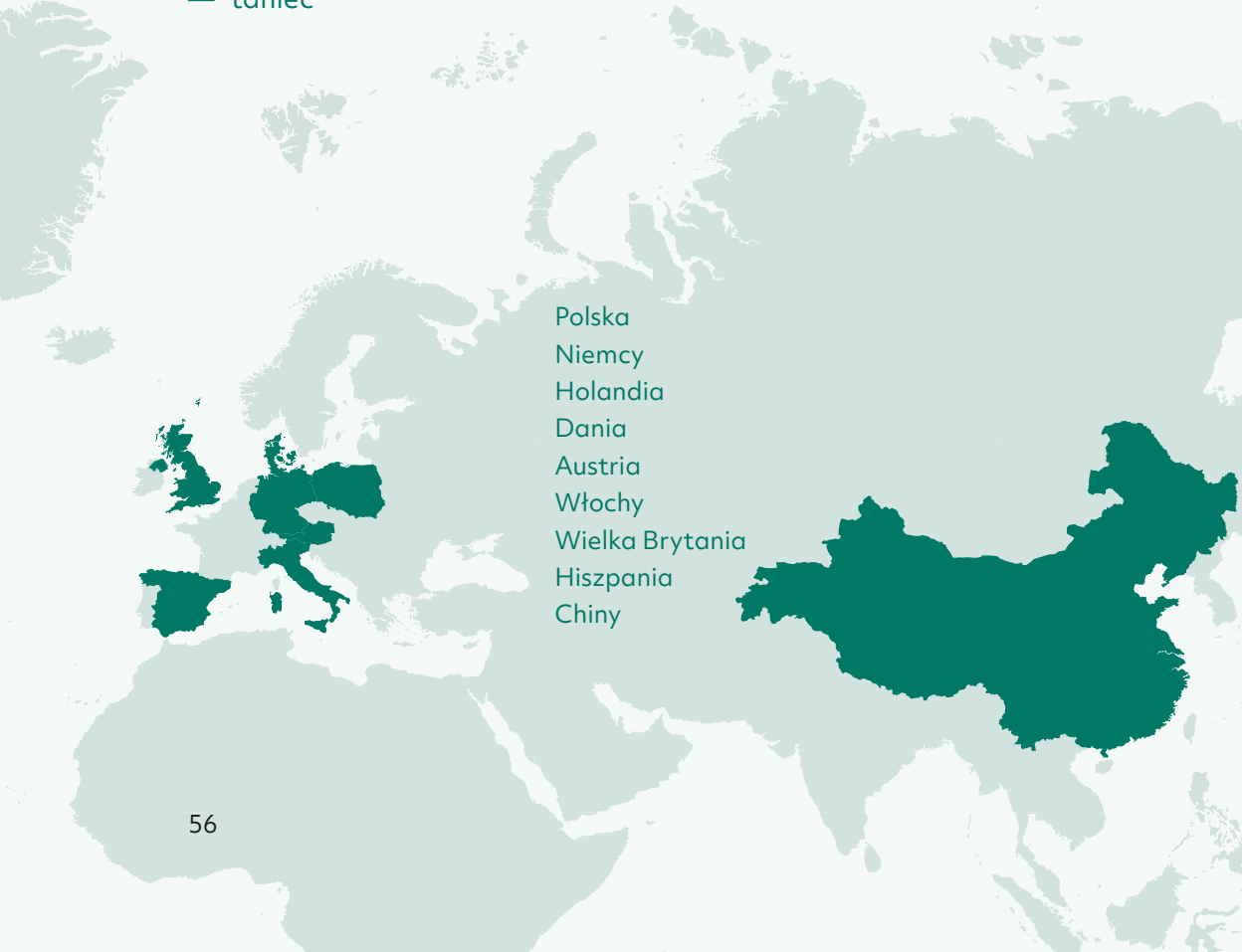
kandydaci	351
przyjęci	121
podjęli naukę	38



Absolwenci szkół baletowych studiują

Absolwenci szkół baletowych studiują na takich kierunkach, jak:

- prawo
- marketing
- architektura wnętrz
- fizjoterapia
- ekonomia
- zarządzanie kulturą
- choreografia
- taniec
- humanistyka
- medycyna
- dietetyka
- psychologia
- księgowość
- pedagogika tańca
- produkcja filmowa



Polska
Niemcy
Holandia
Dania
Austria
Włochy
Wielka Brytania
Hiszpania
Chiny

Absolwenci szkół baletowych pracują

Absolwenci szkół baletowych pracują zarówno w zawodzie tancerza (w teatrach operowych, teatrach muzycznych, w zespołach baletowych, w zespołach pieśni i tańca, w teatrach rewiowych), jak również w różnych innych profesjach:

- instruktor tańca
- trenerka gimnastyki artystycznej
- kosmetyczka
- właścicielka kawiarni
- właścicielka palarni kawy
- wykładowca (np. na uczelni muzycznej)
- przedsiębiorca własnego studia tańca
- pracownik w firmie medycznej
- choreograf
- kierownik zespołu

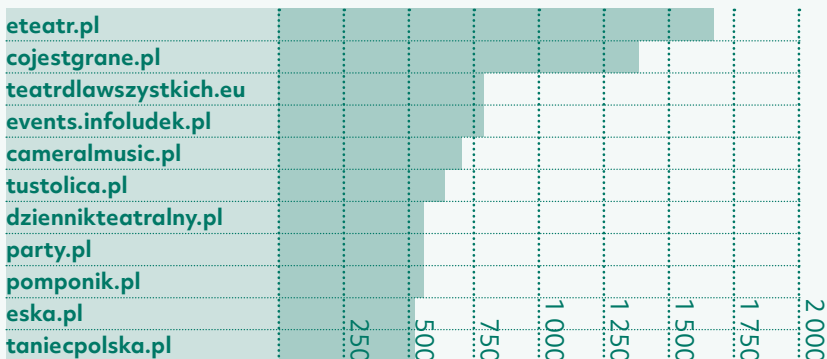
Polska
Niemcy
Holandia
Dania
Austria
Szwajcaria
Hiszpania

Medialność polskiego tańca

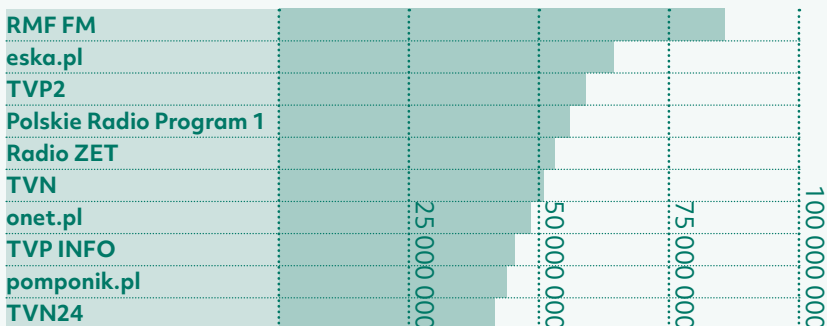
Najaktywniejsze tytuły medialne, to te związane z branżą eventową oraz instytucjami kultury.

Przekaz w stacjach radiowych skupiony jest zazwyczaj wokół większych wydarzeń i imprez, ale już materiały pokazywane w telewizji (TVP2 i TVN), często prezentują taniec w szerszym i bardziej powszechnym kontekście. Za sprawą programów śniadaniowych widzowie mają okazję przyrzeć się sylwetkom tancerzy (nie tylko profesjonalnych) i choreografów, poznać historię, ramy społeczno-kulturowe i oswoić się z terminologią. To właśnie **telewizja** przedstawia taniec w sposób najbardziej przystępny oraz inkluzywny.

Media z największą liczbą publikacji o tańcu



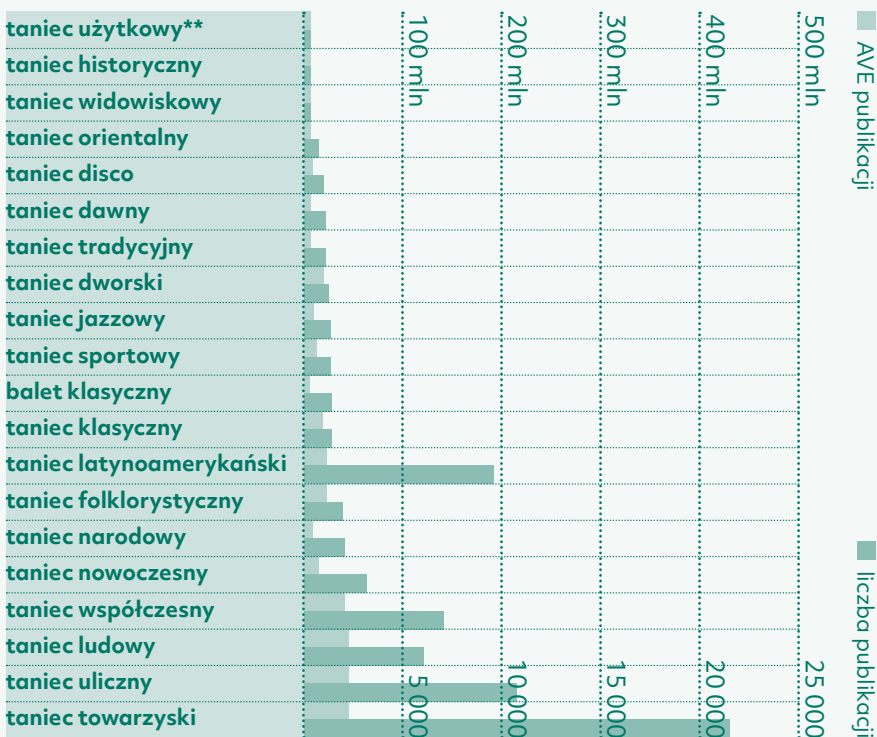
Media z największym dotarciem publikacji o tańcu



Medialność polskiego tańca

Największą medialnością (zarówno w kontekście liczby publikacji, jak i wartości ekwiwalentu reklamowego) cieszył się **taniec towarzyski**. W tym przypadku medialność budowały informacje związane z popularnymi programami telewizyjnymi i związanymi z nimi osobami znanych tancerzy. Taniec uliczny zyskał ogromną popularność przy okazji Igrzysk Olimpijskich, na których po raz pierwszy rywalizowano w breakingu (breakdance). Taniec ludowy od lat często gości w mediach regionalnych, jako element kształtujący lokalną kulturę i folklor. Media te zazwyczaj cechują się jednak mniejszym zasięgiem, a tym samym niższą wyceną.

Style taneczne – liczba publikacji i ich AVE* marzec 2024 – luty 2025



* AVE to wycena danego przekazu określana w pieniądzu (w złotych)

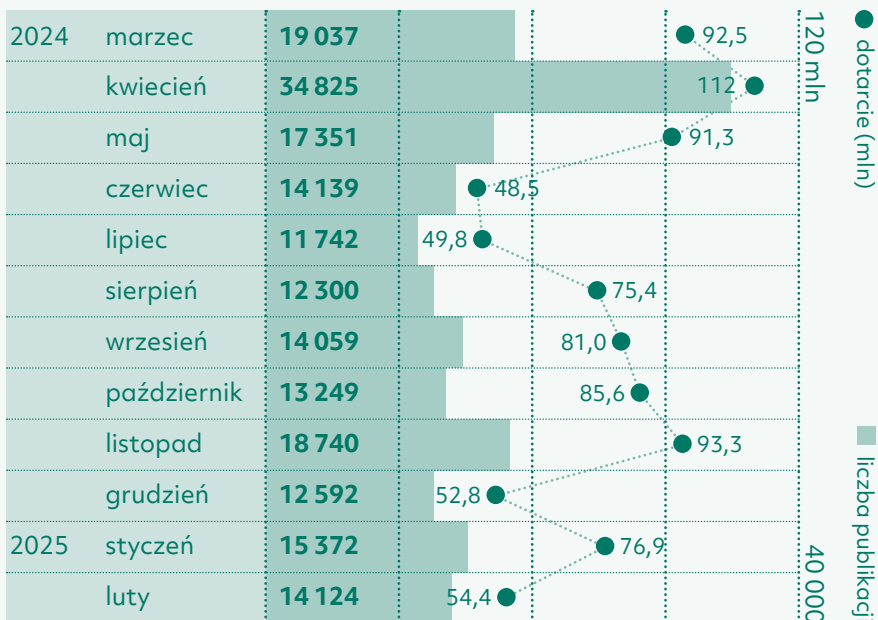
** kategorie wyszczególniono na podstawie żywego języka publikacji poddawanych analizie

Medialność polskiego tańca

Podsumowanie przekazu w social media marzec 2024 – luty 2025

197 532 publikacje
931 mln dotarcia
62,3 mln zł AVE

Ogólny przekaz na temat tańca był w całym badanym okresie stosunkowo jednolity. Wyjątkiem był kwiecień 2024 r., kiedy emitowano odcinki „Tańca z Gwiazdami”. Spory wkład w zasięg dyskusji na temat tańca miały posty publikowane na profilach znanych osób na Instagramie – Anny Lewandowskiej, uczestniczki TzG Julii Żugaj czy Julii Kuczyńskiej.



źródło: Instytut Monitorowania Mediów, Obecność sztuki tańca w mediach i dyskursie publicznym w Polsce oraz potencjał sponsorowania polskiego tańca. 2025

Medialność polskiego tańca

Podsumowanie przekazu 2020–2025

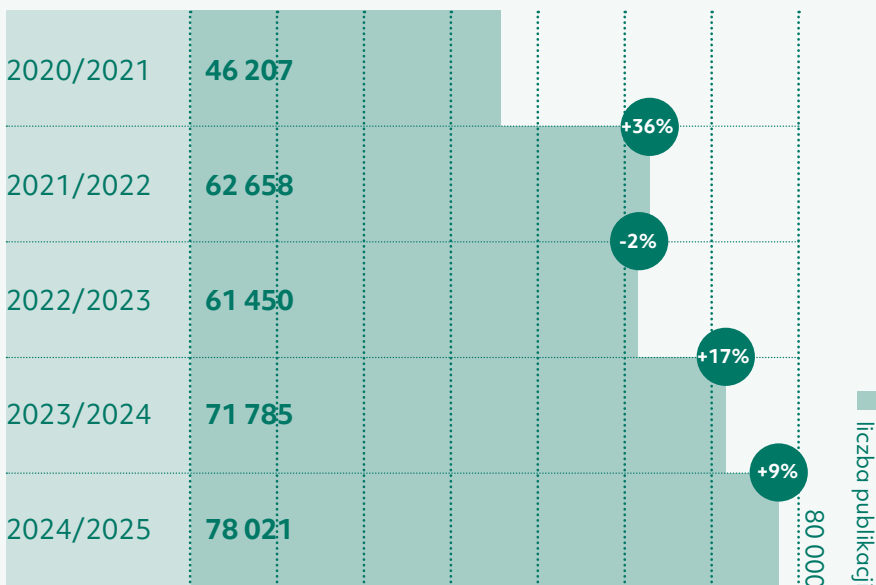
320 121

publikacje (prasa, www, RTV)

4 796 130 444

dotarcia (prasa, www, RTV)

Na przestrzeni ostatnich 5 lat medialność tańca systematycznie rosła (wyjątek stanowił okres od marca 2022 r. do lutego 2023 r., kiedy liczba publikacji minimalnie spadła). Największy wzrost zainteresowania tematem tańca odnotowano pomiędzy 2021 a 2022 r., kiedy powoli łagodzone restrykcje pandemiczne i ponownie możliwe stały się zajęcia sportowe, a instytucje kultury i sztuki mogły przyjmować gości do 75% maksymalnego obłożenia.



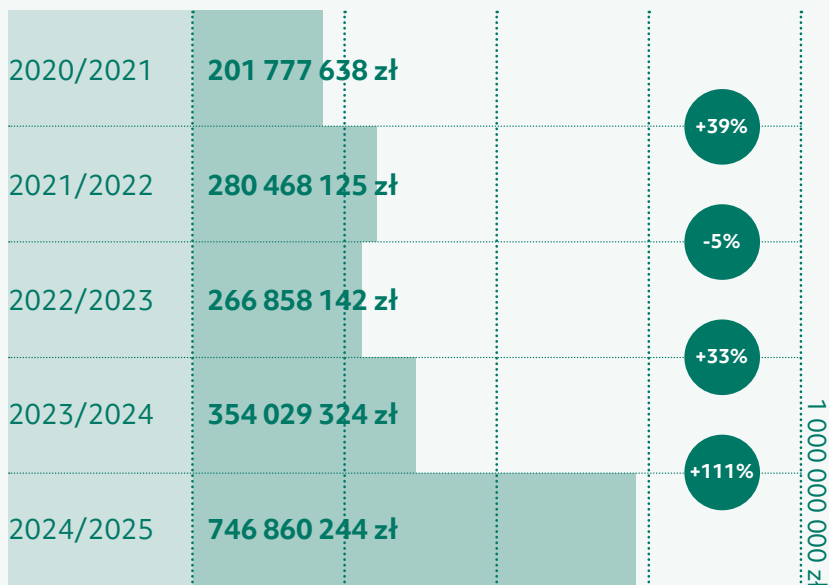
Medialność polskiego tańca

Ekwiwalent reklamowy tańca 2020–2025

Wartość przekazu medialnego o tańcu rosła w ostatnich latach w tempie dwucyfrowym.

Najbardziej dynamiczny wzrost odnotowano w pomiędzy 2023 r., a 2024 r. Wiązało się to z aktualizacją cenników największych tytułów medialnych i dynamicznie rosnącą liczbą nowych portali internetowych o szybko rosnącym zasięgu.

Łącznie wartość medialna tańca w latach 2020–2025 wyniosła niemal 2 mld zł.



Pozycja tańca w kontekście medialnym

Wartość medialna tańca w wysokości 746,9 mln zł w okresie od marca 2024 do lutego 2025 stawia go w gronie średnio-wysokich dyscyplin, wyprzedzając takie sporty jak MMA (636,3 mln zł), piłka ręczna (505,5 mln zł) czy kajakarstwo (456,3 mln zł). Liczba wzmianek medialnych wynosiła 78 021, a zasięg medialny przekroczył 1,6 mld kontaktów. Badania akademickie potwierdzają, że taniec towarzyski przeszedł znaczącą transformację po 2005 roku, kiedy program „Taniec z gwiazdami” zapoczątkował popularyzację dyscypliny. Media miały kluczowy wpływ na wzrost zainteresowania tańcem w Polsce, co przełożyło się na zwiększoną liczbę zapisów do szkół tanecznych i wzrost finansowania profesjonalnej sceny tanecznej.

Rynek i wartość komercyjna

Rynek kursów tańca w Polsce szacowany jest na 1 mld zł rocznie, z czego korzysta około 500 tys. Polaków powyżej 17. roku życia. Uczeń dobrej szkoły tańca płaci miesięcznie około 200 zł. Branża fitness, z którą taniec często się łączy, jest warta około 4 mld zł rocznie i stanowi 0,2% krajowego PKB. Wzrost popularności tańca jest widoczny w ekspansji dużych marek tanecznych. Egurrola Dance Studio rozrosło się w ciągu pięciu lat do sześciu oddziałów z ponad 10 tys. uczestnikami rocznie. Łódzka szkoła Lilla House rozwija model franczyzowy, a zagraniczne sieci jak niemiecka Crea-Dance czy amerykańskie Arthur Murray planują ekspansję w Polsce.

Potencjał sponsoringowy

Taniec w Polsce posiada istotny potencjał sponsoringowy, szacowany na ok 1 mld zł, a wynikający z rosnącej medialności tego obszaru sztuki. Coraz większa obecność programów telewizyjnych, formatów rozrywkowych i konkursów tanecznych przekłada się na wysoką rozpoznawalność i zainteresowanie społeczne, co czyni taniec atrakcyjnym dla marek poszukujących emocjonalnego i widowiskowego kontekstu promocji. Wizerunek tańca wiąże się z takimi wartościami jak pasja, dyscyplina, współpraca, energia i estetyka, które doskonale wpisują się w potrzeby nowoczesnego marketingu. Dodatkowo taniec przyciąga szerokie grono odbiorców – od młodzieży i studentów po dojrzałych widzów – co zwiększa potencjał budowania zróżnicowanej komunikacji sponsoringowej. Media społecznościowe dodatkowo wzmacniają obecność tańca, oferując interaktywne i wizualne formaty komunikacji, które pozwalają markom na angażujące działania. Sponsoring w tej dziedzinie może więc łączyć element prestiżu, promocji stylu życia i społecznego zaangażowania. Co istotne, taniec łatwo wpisuje się w strategię odpowiedzialności społecznej biznesu, wspierając edukację, kulturę i zdrowy styl życia. Analiza medialności pokazuje także, że przy dobrze zaprojektowanych partnerstwach taniec może stać się jednym z najbardziej emocjonalnych wehikułów marketingowych w sektorze kultury w Polsce. Potencjał ten wymaga jednak systematycznej narracji promującej taniec jako obszar atrakcyjny dla biznesu.

Medialność polskiego tańca

Taniec a sport marzec 2024 – luty 2025

W badanym okresie taniec okazał się niemal tak samo medialny, jak kajakarstwo i wyraźnie bardziej popularny, niż wioślarstwo i wspinaczka sportowa. Warto nadmienić, że obie dyscypliny były reprezentowane z sukcesami przez Polaków na Igrzyskach w Paryżu w 2024 r.

Biorąc pod uwagę rosnącą popularność tańca, można założyć, że w perspektywie najbliższych lat będzie to zjawisko równie medialne, jak obecnie MMA lub rajdy samochodowe, a więc dyscypliny, kojarzone z dużymi, cyklicznymi wydarzeniami transmitowanymi przez ogólnopolskie telewizje (Rajd Polski, gale KSW).

Liczba publikacji

piłka nożna	1 348 963		
tenis	533 504		
pływanie	470 576		
siatkówka	377 351		
lekkoatletyka	354 824		
koszykówka	319 520		
hokej na lodzie	290 762		
snowboard	289 298		
skoki narciarskie	193 654		
boks	158 893		
żużel	142 714		
kolarstwo	130 373		
piłka ręczna	101 448		
formuła 1	99 681		
MMA	87 707		
rajdy samochodowe	84 837		
kajakarstwo	80 314		
taniec	78 021		
szachy	53 852		
tenis stołowy	48 264		
wioślarstwo	42 911		
wspinaczka sportowa	34 299		
surfing	31 000		
karate	28 722		
łyżwiarstwo szybkie	28 117		
badminton	27 912		

1 000 000

Medialność polskiego tańca

Taniec a sport marzec 2024 – luty 2025

Wartość ekwiwalentu reklamowego, wygenerowanego przez publikacje o tańcu była zbliżona do wartość AVE przekazu o żużlu. Sponsoring w żużlu w Polsce jest bardzo rozwinięty, szczególnie na poziomie Ekstraligi. Najważniejszym sponsorem tytularnym rozgrywek jest PGE Polska Grupa Energetyczna, a dodatkowo wiele klubów ma swoich głównych sponsorów, jak np. ORLEN Oil dla Motoru Lublin czy Metalkas dla GKM Grudziądz.

Wartość AVE

piłka nożna	9 050 972 694 zł		
tenis	3 496 777 290 zł		
pływanie	3 238 636 875 zł		
hokej na lodzie	2 950 321 123 zł		
siatkówka	2 235 569 206 zł		
lekkoatletyka	1 996 472 620 zł		
koszykówka	1 659 012 868 zł		
boks	1 635 902 902 zł		
skoki narciarskie	1 223 234 256 zł		
formuła 1	1 105 853 885 zł		
snowboard	858 182 760 zł		
kolarstwo	849 434 552 zł		
żużel	768 752 355 zł		
taniec	746 860 244 zł		
MMA	636 273 597 zł		
piłka ręczna	505 493 494 zł		
kajakarstwo	456 340 084 zł		
szachy	447 381 336 zł		
rajdy samochodowe	311 953 024 zł		
wioślarstwo	257 138 248 zł		

5 000 000 000 zł

Choreografia w ZAiKS-ie

4 624

Osoby, którym ZAiKS wypłaca
tantiemy za choreografię
lub dla których rezerwuje
wynagrodzenia

Liczba utworów choreograficznych

Twórca zarabia wtedy, gdy inni korzystają z jego utworów. Autorom i autorkom trudno samodzielnie dowiadywać się o każdym przypadku użycia ich twórczości i dbać o należne im wynagrodzenie. Bez wsparcia organizacji zbiorowego zarządzania jest to praktycznie niewykonalne. Sekcja Autorów Dzieł Choreograficznych (Sekcja H) została powołana w 1946 roku jako Sekcja Inscenizacji Twórczej i Autorów Baletów jako wyraz protestu wobec niedostrzegania ważnej roli, jaką choreografia pełni w spektaklach baletowych i tanecznych. Obecnie Sekcja H ZAiKS-u liczy 51 członków i członkiń.

Utwory z kategorii małych praw

drobne utwory słowne,
muzyczne, słowno-muzyczne
lub choreograficzne

zarejestrowane:

2 837

niezarejestrowane:

27 021

Utwory z kategorii wielkich praw

literackie, dramatyczne, dramatyczno-
muzyczne, muzyczno-choreograficzne,
które stanowią zamkniętą całość
lub mają strukturę obejmującą
rozciągniętą w czasie narrację

zarejestrowane:

1 867

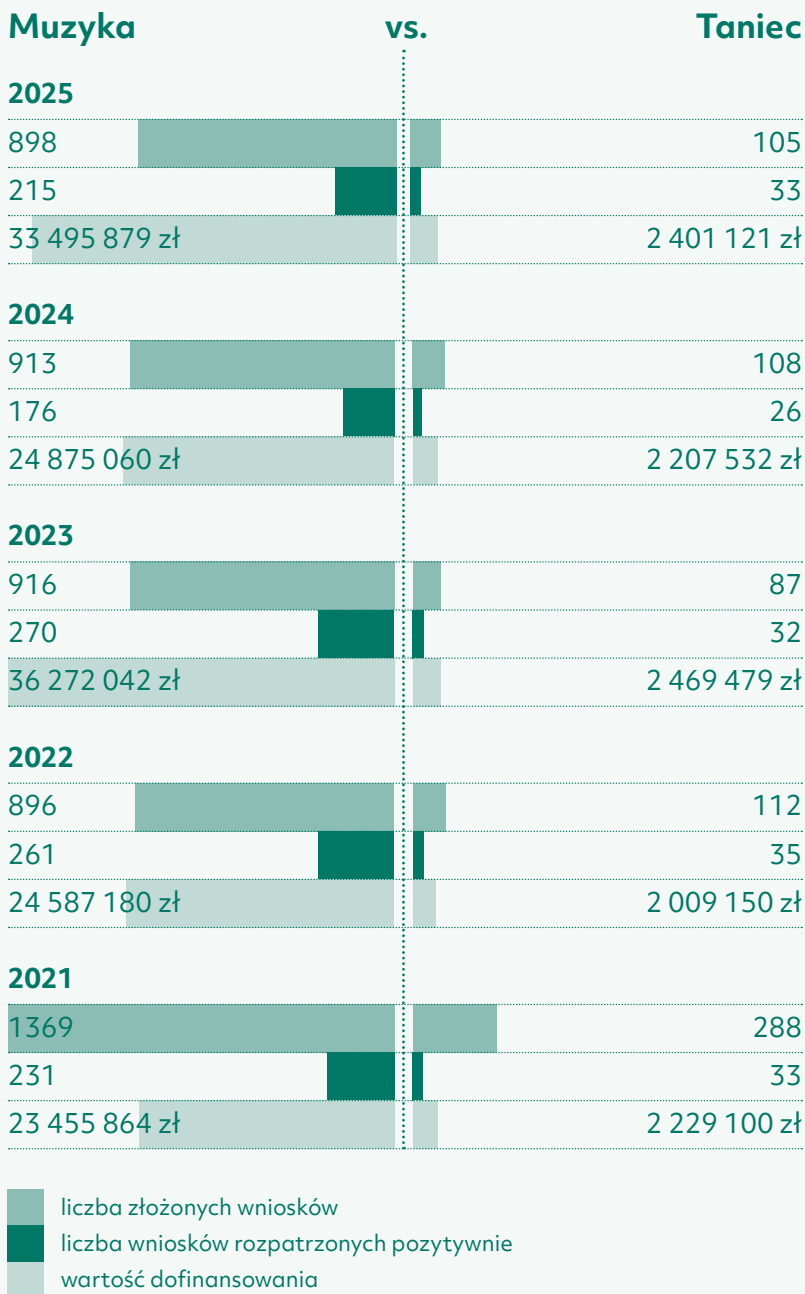
niezarejestrowane:

1 050

Tantiemy za choreografię

	2023 wypłacone	zarezer- wowane	2024 wypłacone	zarezer- wowane
wyświetlenia	60 zł	–	11 021 zł	–
wykonania na żywo	71 084 zł	–	76 400 zł	–
wielkie prawa	2 700 319 zł	39 641 zł	3 120 987 zł	156 213 zł
nadania TV	18 022 zł	40 387 zł	19 418 zł	28 457 zł

Programy Ministra



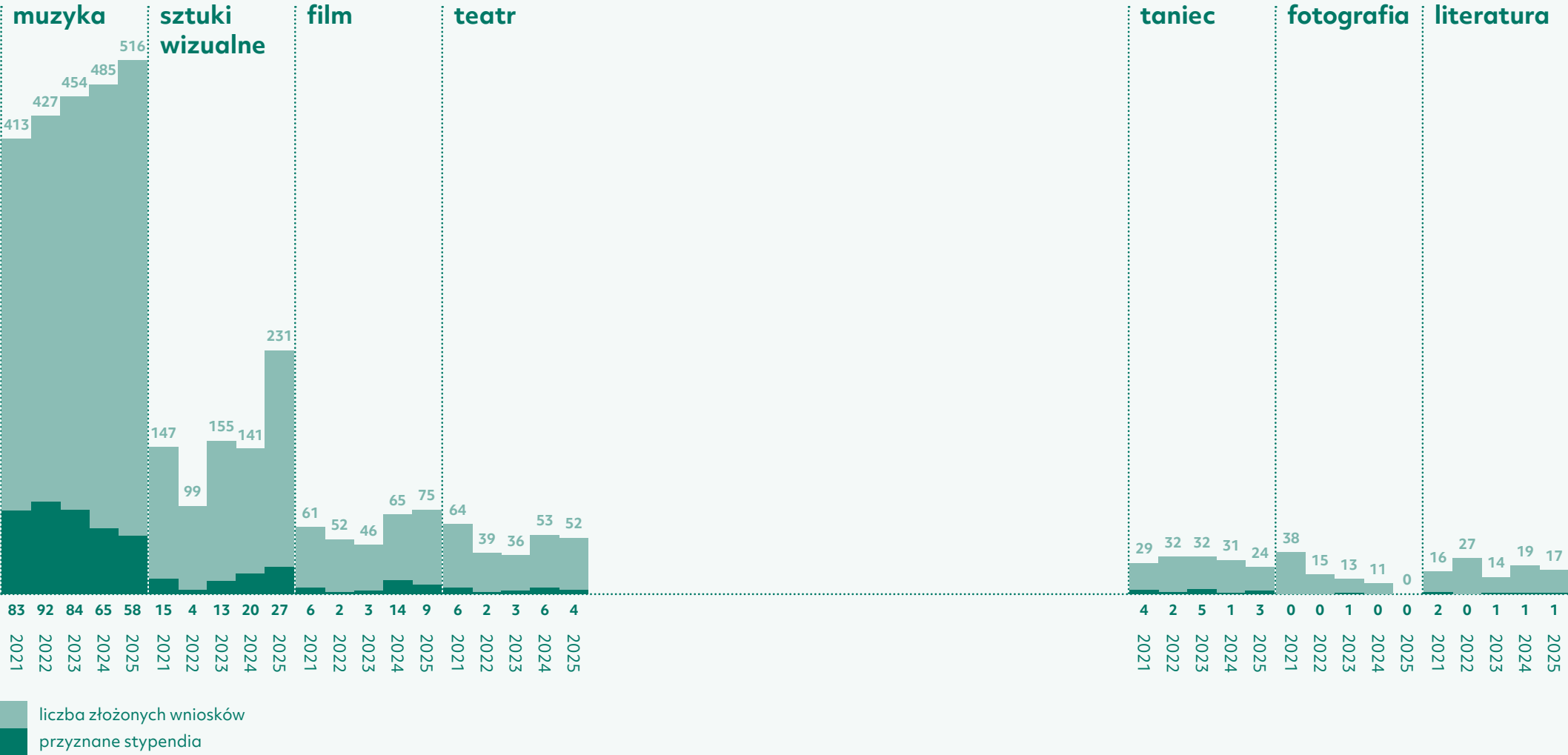
Statystyki NCK Młoda Polska

Złożone wnioski vs. przyznane stypendia

źródło: Narodowe Centrum Kultury, 2025

Złożone wnioski vs. przyznane stypendia (%)

	2021	2022	2023	2024	2025
muzyka	20%	22%	19%	13%	11%
sztuki wizualne	10%	4%	8%	14%	12%
teatr	9%	5%	8%	11%	8%
taniec	14%	6%	16%	3%	13%
film	10%	4%	7%	22%	12%
fotografia	0%	0%	8%	0%	0%
literatura	13%	0%	7%	5%	6%





1. Wprowadzenie

Postulaty Kongresów Tańca wczoraj i dziś

I Kongres Tańca

2011

postulat 1.

Podjęcie działań sprzyjających wyrównywaniu warunków uprawiania zawodu przez artystów tańca, między innymi poprzez wzmocnienie pozycji zespołów baletowych i tańca współczesnego w ramach teatrów operowych, muzycznych i dramatycznych oraz tworzenie warunków do współpracy między tancerzami niezależnymi i grupami artystycznymi funkcjonującymi w różnych modelach organizacyjnych a zespołami instytucjonalnymi i instytucjami kultury, w tym stworzenie katalogu zasad współpracy międzysektorowej i międzyinstytucjonalnej

podjęte działanie

Program Przestrzenie Sztuki – Taniec jest realizowany przez NIMiT od 2020 r. i jest on stale udoskonalany. Przestrzenie Sztuki to program powstały z inicjatywy Ryszarda Kalinowskiego i w wyniku sformułowanej przez dr. adt. Jacka Łumińskiego koncepcji. Początki tego pomysłu sięgają 2018 r. W dalszych etapach pracy nad Przestrzeniami (oprócz

wcześniej wymienionych osób) uczestniczyli m.in.: dr Grzegorz Pańtak, dr Elżbieta Pańtak, Sonia Niespiałowska i dr hab. Jacek Owczarek, prof. ucz. Następnie w 2019 r. do rozmów o powstaniu programu zaproszono prof. dr hab. Aleksandrę Dziurosz, reprezentującą wówczas NIMiT. Przestrzenie Sztuki to modelowy przykład oddolnej inicjatywy powstałej w wyniku działań osób liderek ekosystemu tanecznego i skupionych wokół nich środowisk. Instytucje publiczne, takie jak NIMiT i MKiDN podjęły współpracę z pomysłodawcami, a następnie przejęły opiekę nad realizacją i rozwojem programu. Ważną konsekwencją realizacji programu Przestrzenie Sztuki Taniec jest powstające obecnie instytucjonalne Krajowe Centrum Choreograficzne w Lublinie. Przestrzenie Sztuki od początku formułowane były jako podłoże do utworzenia Centrum Choreograficznego, zatem można traktować je jako modelowy przykład współpracy środowisk niezależnych i instytucji publicznych w celu budowania strategicznych zmian dla sektora tanecznego w Polsce.

NIMiT: zainicjowanie spotkań dyrektorów teatrów tańca, zawodowych zespołów tańca, teatrów operowych i muzycznych, zespołów pieśni i tańca oraz kierowników baletów tychże instytucji.

postulat 2.

Stworzenie definicji zawodowego artysty tańca

podjęte działanie

NIMiT: Instytut brał czynny udział w konsultacjach i działaniach związanych z ustawą o artyście zawodowym. Projekt ustawy o statusie artysty zawodowego obecnie opiniowany jest przez Komisję do Spraw Cyfryzacji, następnie trafi do Komitetu Stałego Rady Ministrów. Jej aktualny status znajduje się pod adresem: <https://legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12356152>

postulat 3.

Ustanowienie Roku Tańca

podjęte działanie

NIMiT: Podjęto oficjalne działania administracyjne na rzecz ustanowienia roku tańca. Dyrekcja NIMiT przekazała taką prośbę i rekomendację do MKiDN. Propozycja ta spotkała się z odmową. Jako powód wskazano problem formalny – rok powinien być rokiem osoby. Choć w przeszłości zdarzały się od tej zasady odstępstwa, jednak aktualnie nie ma takiej możliwości. NIMiT złożył zatem propozycję, aby rok 2026 ogłosić rokiem Konrada Drzewieckiego. Aktualnie (stan na wrzesień 2025 r.) jest to propozycja rozpatrywana przez MKiDN.

postulat 4.

Zniesienie opłat za zawodowy egzamin eksternistyczny tancerzy

podjęte działanie

Związek Artystów Scen Polskich nie przeprowadza obecnie egzaminów. Oczekiwane są nowe regulacje prawne w tym zakresie.

postulat 5.

Stworzenie i jak najszybsze wprowadzenie w życie systemu przekwalifikowania zawodowego tancerzy

podjęte działanie

NIMiT: Realizowany jest Program Przekwalifikowania Zawodowego Tancerzy.

Celem programu jest wsparcie profesjonalnych tancerzy w procesie zdobywania kwalifikacji zawodowych. Uwzględniając postulaty i rekomendacje zgłaszane przez środowisko tańca. Od 2024 r. maksymalna

wysokość stypendium wynosi 50 000 zł, czas realizacji indywidualnego projektu 5 lat. Tancerze poza programem stypendialnym otrzymali również dostęp do nieodpłatnych i nieograniczonych indywidualnych konsultacji z doradcą zawodowym, który wspiera ich w planowaniu rozwoju kariery zarówno w zawodzie tancerza jak i poza nim.

NIMiT: Realizowany jest Program Rozwoju Kompetencji Zawodowych Tancerzy.

Konsultacje środowiskowe, prace naukowe oraz rekomendacje dr Marty Seredyńskiej, przygotowane na podstawie pracy doktorskiej dotyczącej przekwalifikowania zawodowego tancerzy, pozwoliły zdefiniować obecne potrzeby tancerzy, które zostały uwzględnione w nowym Programie Rozwoju Kompetencji Zawodowych Tancerzy. Głównym celem Programu jest wsparcie profesjonalnych, czynnych zawodowo tancerzy w procesie rozwijania kompetencji przydatnych na rynku pracy. Tancerze mają możliwość zdobywania, rozwijania i podnoszenia kwalifikacji, biorąc udział w kursach, szkoleniach i warsztatach. Kwota, o którą można wnioskować, to maksymalnie 7 000 złotych. Program cieszy się dużym zainteresowaniem, a środowisko tańca podkreśla stałą potrzebę jego kontynuacji i rozwoju.

NIMiT: Realizowany jest Program Rozwoju Kompetencji Młodych Tancerzy. W odpowiedzi na licznie zgłaszane potrzeby wsparcia młodych tancerzy, stojących u progu zawodowej kariery w 2025 r. Instytut po raz pierwszy ogłosił nabór do programu grantowego dedykowanego dla tancerzy w wieku 14–19 lat – uczniów publicznych szkół baletowych i niepublicznych szkół sztuki tańca. Program wspiera młodych tancerzy w ich drodze do doskonalenia indywidualnych kompetencji dostarczając zasoby niezbędne do rozwijania ich umiejętności i pasji. Celem Programu jest nie tylko zapewnienie wsparcia finansowego dla indywidualnego rozwoju, ale także inspirowanie tancerzy do podejmowania nowych wyzwań artystycznych.

postulat 6.

Reforma systemu szkolnictwa zawodowego w zakresie tańca dotycząca wszystkich poziomów i ogólnego modelu edukacji

podjęte działanie

NIMiT, we współpracy z Departamentem Szkolnictwa Artystycznego MKiDN oraz Centrum Edukacji Artystycznej: organizacja konferencji dyrektorów i wicedyrektorów ogólnokształcących szkół baletowych z dyrektorami teatrów tańca, zawodowych zespołów tańca, teatrów operowych i muzycznych, zespołów pieśni i tańca.

postulat 7.

Stworzenie programu edukacyjnego o tańcu oraz wprowadzenie go do powszechnego systemu edukacji

podjęte działanie

NIMiT: przeprowadzenie ankiety na temat realizacji zajęć tanecznych w ramach lekcji wychowania fizycznego w szkołach podstawowych i ponadpodstawowych (tańczMY w szkole); Organizacja Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Taniec w edukacji a rozwój człowieka” i wydanie publikacji pokonferencyjnej.

Od 1 września 2023 r. historia tańca stała się jednym z przedmiotów, które mogą być realizowane w liceach ogólnokształcących i technikach w zakresie rozszerzonym, zgodnie z Rozporządzeniem Ministra Edukacji i Nauki z dn. 23 sierpnia 2021 r. poz. 1537 zmieniającym rozporządzenie w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia. Od roku szkolnego 2024/2025 zgodnie z Rozporządzeniem Ministra Edukacji z dnia 28 czerwca 2024 r. zmieniające rozporządzenie w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia.

postulat 8.

Podjęcie działań służących rozwojowi wiedzy o tańcu i aktywności krytyczno-recenzenckiej wokół sztuki tańca

podjęte działania

NIMiT: przeprowadzenie ankiety na temat realizacji zajęć tanecznych w ramach lekcji wychowania fizycznego w szkołach podstawowych i ponadpodstawowych (tańczMY w szkole); Organizacja Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Taniec w edukacji a rozwój człowieka” i wydanie publikacji pokonferencyjnej.

postulat 9.

Stworzenie strategii promocji sztuki tańca w Polsce i za granicą

podjęte działania

NIMiT utworzył programy własne, takie jak PolandDances / Tournée i Wspieranie Aktywności Międzynarodowej, jak również portal polanddances.pl, służący prezentacji polskiej sceny tanecznej w wersji dostępnej dla zainteresowanych z zagranicy. Portal przeszedł modernizację w 2025 r., zyskując nowe funkcjonalności. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca oraz Instytut Adama Mickiewicza wielokrotnie podejmowały współpracę w celu promocji sztuki tańca zagranicą. W ramach działań partnerskich organizowane były wspólnie przez te dwie instytucje m.in. polskie reprezentacje i misje networkingowe na Międzynarodowych Targach Tańca Tanzmesse. Organizowana przez NIMIT od 2012 r. Polska Platforma Tańca także wspierana była częściowo przez IAM. Rozwój Działu Impresariatu Tańca NIMiT wiąże się z budowaniem sieci kontaktów międzynarodowych służących prezentacji i promocji polskiego tańca zagranicą. Aktualna strategia NIMiT i IAM dotycząca promocji polskiego tańca zagranicą obejmuje przede wszystkim takie kraje i regiony jak: Niemcy, Holandia, Belgia, Wielka Brytania, Hiszpania, Włochy, Austria, Chorwacja, Słowacja,

Węgry, Bułgaria, Rumunia, Mołdawia, Cypr, Izrael, Czechy, Litwa, Estonia, Ukraina, Indie, Japonia, Republika Korei Południowej, USA, Kanada, Meksyk, Brazylia. Niezbędna jest wciąż praca nad stworzeniem spójnej, wieloletniej strategii promocji polskiego tańca na arenie międzynarodowej, tworzonej przez instytucje powołane do tego celu, takie jak IAM, NIMiT, NCK przy wsparciu MKiDN oraz przy partycypacji środowisk tanecznych i cyklicznych ewaluacjach.

postulat 10.

Zapewnienie odpowiedniej infrastruktury dla potrzeb tańca poprzez przystosowanie istniejących oraz budowanie nowych obiektów, a także poprzez powołanie programu operacyjnego MIEJSCE DLA TAŃCA PLUS

podjęte działanie

Istnieje program Infrastruktura, jednakże podmioty prowadzące działalność taneczną rzadko z sukcesem z niego korzystają, NIMiT prowadzi projekt badawczy *Taniec w Polsce 2025*, w ramach którego realizowane jest badanie infrastruktury dla tańca oraz badania pokazujące dostępność lub brak dostępności oferty tanecznej w Polsce. Wyniki badań pomogą skonstruować wnioski na temat między innymi barier w tworzeniu infrastruktury dla tańca.

postulat 11.

Stworzenie sieci centrów tańca i centrów choreograficznych w wybranych miastach Polski

podjęte działanie

NIMiT od 2022 r. prowadzi i rozwija program Przestrzenie Sztuki – Taniec, powstały jako inicjatywna oddolna (por. s. 73). Przestrzenie Sztuki – Taniec opierają się na czterech filarach: artystycznym, edukacyjnym, społecznym i prozdrowotnym, i są dedykowane artystom niezależnym

działającym w obszarze szeroko pojętego tańca. Jego adresatami są przede wszystkim artyści nieposiadający stałego miejsca do pracy twórczej i prezentacji swoich dokonań. Program zapewnia przestrzeń z odpowiednią infrastrukturą do tworzenia prezentacji dla lokalnych środowisk artystycznych, a zarazem w jego ramach jest prowadzona działalność edukacyjna i animacyjna, angażująca społeczności lokalne.

W latach 2020–2023 w ramach Przestrzeni Sztuki – Taniec zrealizowano prawie cztery tysiące różnorodnych wydarzeń i działań, w których łącznie wzięło udział niemal 300 tysięcy uczestników. Od roku 2024 program po raz pierwszy jest realizowany w trybie dwuletnim, w latach 2024–2025. Decyzja o kontynuacji i wydłużeniu realizacji Programu wynika z doświadczeń instytucji nim zarządzających oraz potrzeb zgłaszanych przez środowisko tańca, a także z chęci zwiększenia efektywności działań w ramach Programu. W 2025 r. ogłoszony został nabór na trzyletnią edycję na lata 2026–2028. Ogromne zaangażowanie środowiska tańca, a także wieloletnie doświadczenie związane z realizacją Programu Przestrzeni Sztuki - Taniec doprowadziły do podjęcia realnych, formalno-prawnych kroków zmierzających do utworzenia w roku 2026 Krajowego Centrum Choreograficznego w Lublinie, jako zinstytucjonalizowanej formy zapewnienia przestrzeni twórczej dla niezależnych artystów tańca.

..... postulat 12.

Inspirowanie władz samorządów lokalnych do wspierania sztuki tańca przy tworzeniu i realizacji regionalnych polityk kulturalnych

podjęte działanie

Partnerstwa tworzone w ramach programu Przestrzeni Sztuki – Taniec są przykładem inicjowania myślenia o tańcu jako istotnym komponentcie planowania polityk kulturalnych miast i regionów.

NIMiT: zainicjowanie Regionalnych Konsultacji Środowiskowych w ramach Kongresu w Ruchu IV Kongresu Tańca jako punktu wyjścia do rozmów

lokalnych środowisk tanecznych z władzami. Planowane jest prowadzenie dalszych konsultacji we wszystkich województwach.

postulat 13.

Stworzenie zespołu roboczego złożonego z przedstawicieli środowiska tańca, władz państwowych i samorządowych oraz organizacji pozarządowych z Polski i zagranicy celem opracowania strategii rozwoju tańca w Polsce

podjęte działanie

NIMiT: następstwem IV Kongresu Tańca i jego komponentu społecznego, jakim był Kongres w Ruchu z cyklem Konsultacji Środowiskowych zrealizowanych w 2025 roku jest m.in. powoływanie grup roboczych pod auspicjami NIMiT w czterech obszarach tematycznych: 1. grupa do spraw strategii tańca, 2. grupa do spraw budownia stałych struktur sprawczych i sieciowania, 3. grupa do spraw tworzenia rozwiązań regionalnych, 4. grupa do spraw badań i statystyk tańca. Grupy robocze mają charakter otwarty i włączający. Można do nich dołączyć w dowolnym momencie kontaktując się z Działem Impresariatu Tańca NIMiT.

II Kongres Tańca

2020

postulat 1.

Oddzielenie tańca od teatru w programach Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

podjęte działanie

NIMiT jako operator: od 2020 r. realizowany jest autonomiczny program Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego TANIEC, który jest dedykowany tej dyscyplinie; NIMiT od 2022 r. realizuje program własny pt. Przestrzenie Sztuki – Taniec, co więcej Instytut realizuje szereg projektów i programów własnych, w tym programów umożliwiających uzyskanie wsparcia finansowego w zakresie ekosystemu tańca. Więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73.

postulat 2.

Upowszechnienie lekcji tańca w ramach wychowania fizycznego oraz wprowadzenie treści dotyczących historii i teorii tańca w szkołach podstawowych i ponadpodstawowych

podjęte działania

NIMiT: w 2021 r. przeprowadzono ankietę na temat realizacji zajęć tanecznych w ramach lekcji wychowania fizycznego w szkołach podstawowych i ponadpodstawowych (tańczMY w szkole); NIMiT zorganizował również Międzynarodową Konferencję Naukową „Taniec w edukacji a rozwój człowieka” oraz wydał publikację pokonferencyjną.

Od 1 września 2023 r. historia tańca stałą się jednym z przedmiotów, które mogą być realizowane w liceach ogólnokształcących i technikach w zakresie rozszerzonym, zgodnie z Rozporządzeniem Ministra Edukacji i Nauki z dn. 23 sierpnia 2021 r. poz. 1537 zmieniającym rozporządzenie w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia. Od roku szkolnego 2024/2025 zgodnie z Rozporządzeniem Ministra Edukacji z dnia 28 czerwca 2024 r. zmieniającym rozporządzenie w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia.

postulat 3.

Reforma szkolnictwa baletowego; objęcie uczniów stałą opieką specjalistów (m.in. psycholog, dietetyk); szkolenie kadry pedagogicznej

podjęte działania

NIMiT: wsparcie dla uczniów ogólnokształcących szkół baletowych w ramach programu Przekwalifikowania Zawodowego Tancerzy. CEA: wprowadzenie licznych zmian i innowacji o charakterze systemowym (szczegółowo przedstawionych w *Raporcie o stanie tańca w Polsce* w sekcji poświęconej edukacji tanecznej s. 155).

postulat 4.

Zwiększenie dostępu do infrastruktury dla tańca; otwarte szkolenia i lekcje dla tancerzy zawodowych

podjęte działanie

NIMiT: Przestrzenie Sztuki – Taniec (więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73), warsztaty Mistrz Tańca, Program Wspieranie Aktywności Międzynarodowej

postulat 5.

Umożliwienie tancerzom szybkiego dostępu do rehabilitantów, fizjoterapeutów i usług medycznych; pakiety socjalne i zdrowotne dla tancerzy, w tym wsparcie dla tancerek na urloпах macierzyńskich

podjęte działanie

NIMiT: zapewnienie wsparcia psychologicznego i medycznego w ramach działania programu wspieraMY

postulat 6.

Popularyzacja i promocja tańca m.in. w mediach

podjęte działanie

NIMiT: akcja tańczMY i Międzynarodowy Dzień Tańca, cieszące się dużą popularnością (por. wyniki badania *Obecność tańca w mediach i dyskursie publicznym*) oraz potencjał sponsoringowy polskiego tańca; współorganizacja konkursu Młody Tancerz Roku; cykl reportaży audiowizualnych Portety, przybliżający sylwetki uznanych autorytetów polskiego tańca; projekt Ogniska Muzyki Tradycyjnej oraz działalność Pracowni Muzyki i Tańca Tradycyjnego; działalność portalu taniecPOLSKA.pl; projekt Polska Kronika Tańca; projekt Polska Sieć Tańca (realizowany w latach 2020–2022); program Przestrzenie Sztuki – Taniec (więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73); działania w ramach programu PolandDances; w ramach Programu Reorientacji Zawodowej prowadzone są szkolenia dla tancerzy z zakresu promocji i marketingu; w ramach realizowanych projektów i programów prowadzenie działań promocyjnych w mediach tradycyjnych i społecznościowych.

postulat 7.

Stworzenie regularnego i profesjonalnego czasopisma prezentującego różnorodność tańca, skierowanego także do najmłodszych

podjęte działanie

NIMiT: współwydawanie „Studia Choreologica”, jedyne polskiego naukowego czasopisma poświęconego zagadnieniom tańca; objęcie patronatem kwartalnika „Taniec”; patronat nad specjalną taneczną edycją czasopisma dla dzieci „Świerszczyk”. Prowadzenie portalu internetowego taniecpolska.pl, będącego jednym z najistotniejszych polskich mediów branżowych dedykowanych tańcowi.

postulat 8.

Powołanie Stowarzyszenia Choreografów Polskich; stworzenie platformy spotkań choreografów, dyrektorów instytucji, managerów kultury, biznesmenów; stworzenie agencji reprezentujących choreografów

podjęte działanie

Nie podjęto jeszcze efektywnych działań dotyczących realizacji tego postulatu.

postulat 9.

Powołanie związku zawodowego osób, które piszą o tańcu (np. przy ZASP); realizowanie profesjonalnych i rozwojowych warsztatów krytycznych

podjęte działanie

ZASP: grupa krytyczek i krytyków tańca wstąpiła do Sekcji Tańca i Baletu ZASP.

NIMiT: program Przestrzenie Sztuki – Taniec; warsztaty dla krytyków tańca „Pisz dobrze o tańcu”.

postulat 10.

Stworzenie profesjonalnej ścieżki kształcenia dla managerów i producentów tańca; stworzenie kompleksowej strategii zarządzania, produkcji, sprzedaży i eksploatacji spektakli tanecznych w Polsce i za granicą

podjęte działanie

NIMiT: realizacja programów PolandDances / Tournée oraz PolandDances / Producers! (wcześniej warsztaty PolandDances Abroad)

postulat 11.

Budowa Narodowego Centrum Tańca

podjęte działanie

Idea powstania pierwszej narodowej artystycznej instytucji kultury dedykowanej tańcowi o wysokim prestiżu, zasięgu działania oraz odpowiednimi do tych założeń środkami finansowymi nie była efektywnie rozwijana. Jest to koncepcja, której potencjał strategicznego oddziaływania na rozwój sektora tańca artystycznego w Polsce wydaje się znaczący, a w świetle widocznych w badaniach zrealizowanych przez NIMiT w 2025 r. dysproporcji systemowych publicznego sektora tańca wskazany jest powrót do jej projektowania. Ogromne zaangażowanie środowiska tańca, a także wieloletnie doświadczenie związane z realizacją Programu Przestrzeni Sztuki – Taniec doprowadziły do podjęcia realnych, formalno-prawnych kroków zmierzających do utworzenia w roku 2026 Krajowego Centrum Choreograficznego w Lublinie, jako zinstytucjonalizowanej formy zapewnienia przestrzeni twórczej dla niezależnych artystów tańca (więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73). W tym samym czasie w Warszawie trwają przygotowania do otwarcia Pawilonu Tańca, który nie jest jeszcze aktualnie samodzielną instytucją. Wydaje się, że potrzeba utworzenia zarówno Narodowego Centrum Choreograficznego, jak i licznych działających lokalnie samodzielnich

instytucji artystycznych dedykowanych sztuce tańca pozostaje jednym z ważniejszych postulatów nie tylko środowisk tanecznych, czy Kongresów Tańca, ale również potrzeby społecznej, widocznej w badaniach zrealizowanych przez NIMiT w 2025 r. (por. projekt badawczy *Taniec w Polsce 2025*).

postulat 12.

Wprowadzenie teorii i krytyki tańca oraz choreologii na uczelniach wyższych

podjęte działania

Mimo ogólnego rozwoju oferty edukacyjnej w zakresie tańca, najbardziej zanedbaną kwestią pozostaje systemowe kształcenie teoretyków i krytyków tańca na poziomie akademickim. Podyplomowe Studia Teorii Tańca na UMFC, przez dwie dekady kluczowe dla kształcenia specjalistów, zostały zawieszono w 2022 r. z powodu spadku zainteresowania. Obecnie Akademia Teatralna oferuje bardzo ograniczony program, a inne kierunki humanistyczne traktują taniec jedynie jako marginalne pole badawcze, co nie wystarcza dla rozwijania środowiska krytyków. Powoduje to paradoks, gdzie ograniczona obecność tańca w życiu społecznym skutkuje niewielkim zainteresowaniem badaczy, co z kolei nie sprzyja wzrostowi świadomości i promocji tańca. Jednakże, w ostatnich latach odnotowano wzrost liczby badaczy oraz rozwój organizacji takich jak Polskie Forum Choreologiczne i projekty badawcze, np. „Słownik tańca XX i XXI wieku”. Istnieje pilna potrzeba powołania stabilnych, nieodpłatnych studiów dedykowanych teorii lub wiedzy o tańcu, bądź specjalizacji w obrębie istniejących kierunków humanistycznych. Bez silnego środowiska badaczy, popularyzatorów i krytyków, rozwój sztuki tańca w Polsce pozostanie ograniczony.

III Kongres Tańca

2023

postulat 1.

Przystosowanie szkolnictwa do rzeczywistych potrzeb rynku tańca poprzez ewolucję systemu kształcenia

podjęte działanie

System edukacji tanecznej ulega stopniowym przemianom. Szkolnictwo artystyczne, w tym przede wszystkim szkoły baletowe wprowadziło rozwiązania systemowe, takie jak możliwości konsultacji psychologicznych, dietetycznych czy opiekę fizjoterapeuty. Wprowadzane są również stopniowo zmiany w zakresie programowym, takie jak choćby zwiększanie udziału tańca współczesnego w szkołach baletowych. Jednocześnie niektórzy badacze tej problematyki i praktycy wskazują na zbyt powolny proces następowania tych zmian w stosunku zarówno do potrzeb psychospołecznych dzieci i młodzieży, jak i do zmieniającego się ekosystemu i rynku profesjonalnego tańca. Szczegółowo aktualne problemy, jak i sposoby ich adresowania zostały omówione w *Raporcie o stanie tańca w Polsce 2025*

w rozdziale poświęconym edukacji tanecznej. Oddzielnym zagadnieniem jest rozwój edukacji nieformalnej i pozaformalnej, szkół prywatnych, warsztatów i kursów, a także sposób nauczania tańca w szkolnictwie ogólnym. Edukacja taneczna przyjmuje również formy i formuły profesjonalnego treningu sportowego. Do dziś jest to postulat wymagający namysłu i uwagi, ponieważ edukacja jest jednym z najważniejszych filarów rozwoju zarówno sektora tańca profesjonalnego, jak i rozwoju publiczności tej dyscypliny.

postulat 2.

Opracowanie i wdrożenie zasad współpracy instytucji, dyrektorów, realizatorów artystycznych oraz wykonawców-tancerzy

+

postulat 3.

Wzmacnianie pozycji zespołów baletowych i osób nimi zarządzających w strukturach teatrów operowych

podjęte działanie

Z inicjatywy NIMiT rozpoczęły się spotkania dyrektorów teatrów tańca, zawodowych zespołów tańca, teatrów operowych i muzycznych, zespołów pieśni i tańca oraz kierowników baletów tychże instytucji. Ujawniły one systemowe trudności utrudniające wypracowanie konsensusu, jak choćby odmienny status osób piastujących stanowiska kierownicze i dyrektorskie, wciąż istotny w sektorze instytucji publicznych, będących sferą silnie szlerychizowanych i sformalizowanych relacji służbowych. Jest to postulat wymagający głębszego namysłu nie tylko nad celami, jakie należy osiągnąć, ale również potrzebnymi reformami systemowymi w tym zakresie.

postulat 4.

Ustalenie strategii rozwoju programu Przestrzenie Sztuki

podjęte działanie

Zgodnie z postulatami zgłaszanymi przez środowisko, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca podjął działania mające na celu wydłużenie okresów realizacji programu. w latach 2024–2025 ogłoszono po raz pierwszy dwuletnią edycję programu, a w 2025 r. ogłoszony został nabór na trzyletnią edycję na lata 2026–2028. Zmiany te odpowiadają na postulaty środowiska, umożliwiając stabilniejsze planowanie działań artystycznych i rozwojowych, a także pozyskiwanie partnerów, dzięki którym program realizowany jest w znacznie większym zakresie. Ogromne zaangażowanie środowiska tańca, a także wieloletnie doświadczenie związane z realizacją programu urealniły również utworzenie Krajowego Centrum Choreograficznego w Lublinie, jako zinstytucjonalizowanej formy zapewnienia przestrzeni twórczej dla niezależnych artystów tańca. Więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73.

postulat 5.

Rozwijanie świadomości środowiska tańca co do konieczności budowania warunków dobrej współpracy, wzajemnego zaufania, poszanowania i promowanie wspierającej kultury organizacyjnej w instytucjach kultury

podjęte działanie

W ramach aktualnych działań NIMiT należy wymienić m.in. wprowadzenie facylitatorów do programów własnych oraz do Kongresu Tańca, realizację Kongresu w Ruchu i Konsultacji Środowiskowych, diagnozę i badanie jakościowe, które staną się gruntem dla stworzenia spójnej strategii w tym zakresie. Projektowany program sesji dialogowych i działań sieciujących skierowana do środowisk lokalnie, systemowo i długofalowo. Rozwijanie komponentów partycypacyjnego projektowania w programach własnych i projektach własnych NIMiT, takich jak Przestrzenie

Sztuki – Taniec (więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73), Tancerz-Rezydent czy Zamówienia Choreograficzne.

postulat 6.

Zwiększanie dostępności w tańcu w wielu perspektywach i traktowanie jej jako prawa, a nie przywileju. Dbłość o dostępność na wszystkich poziomach: informacja, komunikacja, obsługa, miejsce, usługi, relacje

podjęte działanie

NIMiT podejmuje próbę zwiększania świadomości w środowisku tanecznym na temat dostępności do tańca w formie uczestnictwa w aktywnościach tanecznych oraz odbioru tańca jako widza, poprzez program Przetanczanie Granic (dawna nazwa Taniec i Niepełnosprawność). Program oferuje działania edukacyjne (szkolenia i laboratoria warsztatowo-twórcze), artystyczne (pokaz pracy *work in progress* po procesie warsztatowo-twórczym) i ewaluacyjne (feedback od publiczności pokazu *work in progress* oraz sesje ewaluacyjne facylitatora z osobami uczestniczącymi w danej edycji programu – nieregularnie). W planach na najbliższe edycje jest organizacja szkoleń w większej liczbie miast oraz wprowadzenie komponentu prezentacji spektakli z udziałem artystów z niepełnosprawnościami, g/Głuchych, neuroróżnorodnych z możliwie jak najpełniejszą dostępnością dla osób z różnymi potrzebami (np. tłumaczenie na język migowy, napisy, w tym napisy rozszerzone, audiodeskrypcja, przewodniki, *touch tour*).

postulat 7.

Wprowadzenie tańca do programu nauczania w szkołach powszechnych jako osobnego przedmiotu

podjęte działanie

Od 1 września 2023 r. historia tańca stała się jednym z przedmiotów, które mogą być realizowane w liceach ogólnokształcących i technikach

w zakresie rozszerzonym, zgodnie z Rozporządzeniem Ministra Edukacji i Nauki z dn. 23 sierpnia 2021 r. poz. 1537 zmieniającym rozporządzenie w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia. Od roku szkolnego 2024/2025 zgodnie z Rozporządzeniem Ministra Edukacji z dnia 28 czerwca 2024 r. zmieniającym rozporządzenie w sprawie podstawy programowej kształcenia ogólnego dla liceum ogólnokształcącego, technikum oraz branżowej szkoły II stopnia.

postulat 8.

Konsolidacja środowiska badawczego w Polsce. Systemowe wprowadzenie teorii i krytyki tańca oraz choreologii na uczelniach wyższych

podjęte działanie

Mimo ogólnego rozwoju oferty edukacyjnej w zakresie tańca, najbardziej zaniechaną kwestią pozostaje systemowe kształcenie teoretyków i krytyków tańca na poziomie akademickim. Podyplomowe Studia Teorii Tańca na UMFC, przez dwie dekady kluczowe dla kształcenia specjalistów, zostały zawieszone w 2022 r. z powodu spadku zainteresowania. Obecnie Akademia Teatralna oferuje zbyt ograniczony program, a inne kierunki humanistyczne traktują taniec jedynie jako marginalne pole badawcze, co nie wystarcza dla rozwijania środowiska krytyków. Powoduje to paradoks, gdzie ograniczona obecność tańca w życiu społecznym skutkuje niewielkim zainteresowaniem badaczy, co z kolei nie sprzyja wzrostowi świadomości i promocji tańca. Jednakże, w ostatnich latach odnotowano wzrost liczby badaczy oraz rozwój organizacji takich jak Polskie Forum Choreologiczne i projekty badawcze, np. „Słownik tańca XX i XXI wieku”. Istnieje pilna potrzeba powołania stabilnych, nieodpłatnych studiów dedykowanych teorii lub wiedzy o tańcu, bądź specjalizacji w obrębie istniejących kierunków humanistycznych. Bez silnego środowiska badaczy, popularyzatorów i krytyków, rozwój sztuki tańca w Polsce pozostanie ograniczony.

postulat 9.

Realizacja szeroko zakrojonego profesjonalnego projektu badania publiczności tańca w Polsce

podjęte działanie

NIMiT: ogólnopolski projekt badawczy *Taniec w Polsce 2025*, będący pierwszym tak kompleksowym i szeroko zakrojonym badaniem rodzimego ekosystemu sztuki tańca. Badania poświęcono takim obszarom jak finansowanie tańca, infrastruktura tańca, publiczność tańca oraz dostępność oferty tanecznej, obecność tańca w polskich mediach i dyskursie społecznym, potencjał fundraisingowy polskiego tańca, analizy przestrzenne, mapujące obecność tańca w skali kraju, a także potencjalne obszary wykluczone z dostępu do tej formy aktywności artystycznej, jak również szeroko zakrojone badania społeczne o charakterze jakościowym. Efektem realizacji tego projektu jest zarówno publikacja *Raportu o stanie tańca w Polsce 2025*, jak i publikacja szczegółowych raportów z badań w ramach projektu *Taniec w Polsce 2025*, dostępnych nieodpłatnie w postaci plików cyfrowych do pobrania ze strony nimit.pl oraz kongrestanca.pl.

postulat 10.

Wzmocnienie stabilności zatrudnienia i bezpieczeństwa socjalnego osób pracujących niezależnie

podjęte działanie

Trudno ustosunkować się do tego postulatu, ponieważ jego zakres jest bardzo szeroki i nieprecyzyjny. Można jednak zaznaczyć, że przynajmniej częściowo ta problematyka ma zostać zaopiekowana ustawą o statusie artysty zawodowego. Jest to postulat, którego spełnienie wymaga współpracy środowisk tanecznych w celu dokonania kolejnych zmian w zakresie legislacyjnym.

postulat 11.

Podniesienie rangi zawodu producenta tańca

podjęte działanie

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca wprowadził program PolandDances / Producers! Pilotażowa edycja programu pozwoliła na stworzenie w partycypacyjnym procesie wraz z przedstawicielami środowiska producencko-tanecznego strategii rozwoju tego programu. Aktualnie program skupia się na budowaniu kluczowych kompetencji producenckich poprzez organizowane bezpłatne szkolenia. W planach jest tworzenie materiałów, które mogą być dystrybuowane szeroko i stanowić dzięki temu wsparcie dla większej liczby osób. Osoby producenckie zyskały podmiotowość również w programach własnych NIMiT, w których wymieniane są na równi z innymi zawodami tanecznymi i okołotanecznymi, jak również specyficzne potrzeby producentów znajdują odzwierciedlenie w regulaminach programów, wykazie kosztów kwalifikowanych etc. Działaniem mającym na celu wspierać kadrę producencką jest również otwarty konkurs na współorganizatora Polskiej Platformy Tańca oraz potrzeby organizacyjne i producenckie tworzone w ramach realizacji programu Przestrzenie Sztuki – Taniec. Więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73.

postulat 12.

Systemowe zwiększenie długości okresów finansowania z programów grantowych, które umożliwi długofalowy, stabilny rozwój działalności artystycznej, edukacyjnej, społecznej w dziedzinie tańca

podjęte działanie

Zmiana systemowa wymagałaby zmian na poziomie ministerialnym, jednakże w istniejących realiach pilotażowo wprowadzane są stopniowo zmiany do programów własnych NIMiT, takich jak PolandDances / Tournée,

który jest aktualnie programem 2-letnim oraz Tancerz-Rezydent, który jest programem realizowanym zgodnie z harmonogramem sezonu artystycznego a nie roku kalendarzowego, czyli realizowanym w trybie przekraczającym granicę roku kalendarzowego. Trwają prace nad wprowadzeniem podobnych zmian do programu Zamówienia Choreograficzne. Program Przestrzenie Sztuki – Taniec jest aktualnie programem wieloletnim. Więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73.

postulat 13.

Budowanie zrównoważonego systemu finansowania tańca uwzględniającego różne źródła pozyskiwania środków i zapewniającego przewidywalność oraz trwałość działań

podjęte działanie

Wprowadzone są zmiany do programów, które, tak jak opisano powyżej, przekształcane są w programy wieloletnie. Niemniej należy mieć na względzie, że finansowanie ze środków publicznych musi być transparentne i przekazywane na drodze konkursowej, co nie sprzyja budowaniu trwałego finansowania. Analizy obecnej sytuacji rynków artystycznych jasno wskazują, że stabilność finansowa środowisk artystycznych wiąże się z dywersyfikacją źródeł finansowania, wśród których, obok środków publicznych powinny znaleźć się również działania *fundraisingu* biznesowego, *fundraisingu* społecznego, a nawet praktyki o charakterze biznesowym, jak odpłatna działalność statutowa czy wprowadzanie działalności gospodarczej, jako gałęzi aktywności organizacji pozarządowych. Ważnym elementem jest także tworzenie instytucji, które mogą dawać stabilne zatrudnienie i jest to problem wymagający rozwiązań systemowych. Mimo rodzących się powoli instytucji tańca, należy mieć jednak na uwadze, że nie wyczerpią one potrzeb środowiska tanecznego w pełni, zatem budowanie kompetencji w zakresie przedsiębiorczości i *fundraisingu* stanowi kluczowy komponent strategii NIMiT w tym zakresie. W ramach tych działań NIMiT prowadzi szkolenia z *fundraisingu*,

jak również zrealizował szeroko zakrojone, ogólnopolskie badanie obecności tańca w mediach i dyskursie publicznym oraz potencjału sponsoringowego tańca w Polsce (s. 139).

postulat 14.

Systemowe propagowanie tańca w aspektach prozdrowotnych, społecznych i proedukacyjnych

podjęte działanie

Program Przestrzenie Sztuki – Taniec obejmuje działania skoncentrowane na trzech filarach: artystycznym, edukacyjnym i prozdrowotnym. Dodatkową wypadkową realizacji programu jest aspekt społeczny, który naturalnie wynika ze specyfiki uprawiania różnych form tańca. Więcej informacji o początkach Przestrzeni Sztuki – Taniec zob. s. 73.

postulat 15.

Inwestowanie w infrastrukturę taneczną jako źródła długofalowych profitów

podjęte działanie

Trudno ustosunkować się do tego postulatu, ponieważ jego zakres jest bardzo szeroki i niedostatecznie sprecyzowany. Istnieje ministerialny program Infrastruktura, jednakże podmioty prowadzące działalność taneczną rzadko z sukcesem z niego korzystają. NIMiT zrealizował projekt badawczy *Taniec w Polsce 2025*, w ramach którego przeprowadzono badania infrastruktury dla tańca oraz badania pokazujące dostępność lub brak dostępności oferty tanecznej w Polsce. Wyniki badań pomogą skonstruować wnioski na temat barier i potencjałów do tworzeniu infrastruktury dla tańca.



1. Wprowadzenie

Kongres w Ruchu i postulaty regionalne

Omówienie przebiegu konsultacji środowiskowych 2025

Magdalena Juźwik

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego
kuratorka konsultacji środowiskowych

IV Kongres Tańca jest kontynuacją projektu zapoczątkowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca (NIMiT) w 2011 r. Wówczas, jeszcze jako Instytut Muzyki i Tańca, zorganizował on I Kongres Tańca, który skupiał wokół siebie specjalistów i ekspertów nie tylko z dziedziny tańca, ale również z obszarów pokrewnych, takich jak teatr i sztuki performatywne. Szerokie spektrum tematów obejmowało różnorodne gatunki, zawody i estetyki taneczne¹. Celem Kongresu, poza prezentacją potencjału oraz dorobku artystycznego, była wówczas diagnoza zmian, jakie dokonały się w czasie transformacji ustrojowej w obszarze twórczości artystycznej związanej z tańcem². Podczas intensywnego spotkania zostały poruszone istotne z tego punktu widzenia tematy, m.in. takie jak dostosowanie infrastruktury, polityki kulturalnej oraz wprowadzenie

¹ Zob. Raport z I Kongresu Tańca, Warszawa 2011, https://nimit.pl/wp-content/uploads/files/kongres_tanca_raport.pdf, dostęp: 22.08.2025.

² Tamże.

rozwiązań systemowych. Kongres służył integracji środowiska, rozproszonego w ośrodkach kulturalnych na terenie całego kraju i za granicą oraz pogłębionej analizie sytuacji zarówno artystów, jak i odbiorców tej sztuki. Najistotniejszym zadaniem Kongresu była diagnoza ówczesnego stanu przedmiotowej dziedziny oraz określenie potrzeb środowiska tanecznego w Polsce. Uzyskana dzięki temu wiedza stała się podstawą opracowania programu merytorycznego, realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca, który w tamtym czasie był nową instytucją kultury w Polsce. Podstawą stanowiącą punkt wyjścia do dyskusji toczących się w ramach I Kongresu Tańca był m.in. *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009* (autorstwa Jadwigi Majewskiej i Joanny Szymajdy³), powstały przy okazji Kongresu Kultury Polskiej⁴ oraz publikacja podsumowująca Międzynarodową Konferencję *Exchange/Change* o systemach zarządzania tańcem w Europie⁵.

Środowisko tańca musiało czekać prawie 10 lat na kolejny – II Kongres Tańca. Ówczesny Kongres rozpoczął się pod koniec 2019 r. od kilkietapowych konsultacji z przedstawicielami środowiska tanecznego w Polsce, w ramach których został wypracowany program merytoryczny przedsięwzięcia. Prace nad II Kongresem Tańca pokazały, że jest to projekt

³ J. Majewska, J. Szymajda, *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989-2009*, Kraków – Łódź, Opracowano na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Narodowe Centrum Kultury. 2009.

⁴ Kongresu Kultury Polskiej 2009, który odbył się w dniach 23-25 września 2009 r. na Uniwersytecie Jagiellońskim. Inicjatorem i Honorowym Patronem Kongresu Kultury Polskiej 2009 był Minister Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdan Zdrojewski. Partnerami wydarzenia zostali Marszałek Województwa Małopolskiego oraz Prezydent Miasta Krakowa. Instytucją odpowiedzialną za organizację Kongresu było Narodowe Centrum Kultury.

⁵ Zob. Materiały uczestników Międzynarodowej Konferencji *Exchange/Change*, która odbyła się podczas VII Międzynarodowego Festiwalu Ciało/Umysł, 13-14 czerwca 2008 (tłum. A. Bielecka, J. Szymajda). Uczestnikami ze strony francuskiej byli: Françoise Rougier, doradca d/s tańca przy Ministerstwie Kultury, Jean-Marc Granet Bouffartique, dyrektor artystyczny Narodowego Centrum Tańca CND Pantin oraz Laurent Vinauger, dyrektor administracyjny Krajowego Centrum Choreograficznego CNN Belfort.

w nieustannym procesie, który potrzebuje swojej odsłony społecznej (tj. środowiskowe, wieloetapowe konsultacje społeczne angażujące ludzi i instytucje tańca do wspólnego opracowania programu paneli dyskusyjnych) oraz stacjonarnej (finałowe spotkanie o charakterze konferencyjno-dyskusyjnym, które podsumuje wszelkie działania poprzedzające je). Wieńczące spotkanie składało się z *Warszawskiego Dnia Tańca* (otwarte warsztaty taneczne oraz praktyczne doświadczenie różnorodności stylistyczno-gatunkowej tańca) oraz części konferencyjnej (panele dyskusyjne problematyzujące sztukę tańca⁶).

Rezultatem II Kongresu Tańca miała być wypracowana wspólnie strategia działania na kolejne lata. Jej realizacja miała przynieść polepszenie warunków tańca w Polsce i dalszy jego rozwój. Szybko okazało się, że jest to życzenie, które spełnione może zostać tylko częściowo, a opracowanie jednej, niezmienniej strategii rozwoju sztuki tańca nie jest możliwe, ponieważ materia jaka poddawana jest działaniom, zmienia się w czasie i przestrzeni. W ciągu niemalże dekady w obszarze przedmiotowej dziedziny sztuki wiele się zmieniło, ale i sam NIMiT przeszedł ewolucję programową⁷. Jedno pozostało niezmiennie, zarówno NIMiT jak i sam Kongres Tańca służyć powinien rozwojowi sztuki tańca w Polsce – w rozumieniu jak najbardziej holistycznym.

Szybko okazało się, że projekt pt. Kongres Tańca to nieustanne całościowe działania na rzecz rozwoju sztuki tańca, które potrzebują swoich mikrodialogów i mikroaktywności „tu i teraz” przez cały czas, zaś finałowe spotkania kongresowe, niejako podsumowujące pewien etap tego procesu, odbywać powinny się z częstotliwością, co około trzy lata. III Kongres Tańca zorganizowano więc w 2023 r. w Katowicach⁸.

⁶ Zob. Podsumowanie II Kongresu Tańca, <https://2020.kongrestanca.pl/materialy/>, dostęp: 22.08.2025.

⁷ Zob. Statut Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca, <https://nimit.pl/statut/>, dostęp: 22.08.2025, oraz zmiana nazwy z Instytut Muzyki i Tańca na Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, w tym zmiana struktury wewnętrznej instytucji.

⁸ Zob. III Kongres Tańca, <https://nimit.pl/wydarzenia/iii-kongres-tanca/>, dostęp: 22.08.2025.

Finałem III Kongresu Tańca ponownie miało być spotkanie środowiskowe diagnozujące problemy i wyzwania dla tańca w Polsce, z marzeniem o kolektywnym znalezieniu rozwiązań.

Nadrzędną cechą każdego Kongresu Tańca jest wspólnotowość i dążenie do działania razem na rzecz rozwoju sztuki tańca – wspólnie, co nie oznacza, że tak samo, bo środowisko tańca jest różnorodne, ma różne problemy i potrzeby⁹. Stąd homogenizacja nie jest możliwa. Jednak istotne jest niedyskryminowanie, wspieranie a nie wykluczanie, czerpanie korzyści od innych, a nie rywalizowanie, zbieranie doświadczeń a nie zamykanie się, wymiana dobrych praktyk i uczenie się na błędach, nieustanne sprawdzanie i próbowanie nowych strategii rozwoju. Celem każdego Kongresu Tańca jest m.in. pokazanie, że sztuka tańca ma siłę i zdolność do oddziaływania na rzeczywistość społeczno-kulturową.

Po Kongresach Tańca powstawała syntetyczna lista postulatów będących wskazówkami czy też obszarami do pracy, po to, aby polepszyć kondycję sztuki tańca w Polsce¹⁰. Postulaty były konkretnymi zadaniami do realizacji, ale i bardziej złożonymi obszarami do działania. Nadrzędnym celem każdego z Kongresów Tańca było opracowanie strategii rozwoju tańca w Polsce, której realizacji służyć będzie m.in. NIMiT. Jak się okazuje, środowisko tańca jest na tyle różnorodne i dynamiczne, że nie jest możliwe opracowanie jednej i niezmiennej strategii. Sztuka tańca jest w nieustannym procesie rozwoju. Dynamiczna i otwarta na dialog, reaguje ona na zmiany społeczno-kulturowe, oddziałuje na ludzi, wzbogaca krajobraz kulturowy.

⁹ Na podstawie analizy wystąpień, przebiegów i postulatów z I, II oraz III Kongresu Tańca.

¹⁰ Por. na podstawie analizy postulatów z I, II oraz III Kongresu Tańca.

W stronę mobilności tańca, czyli IV Kongres Tańca i jego społeczna odsłona – *Kongres w ruchu*

Wieloetapowym procesem poprzedzającym finał IV Kongresu Tańca były środowiskowe konsultacje społeczne tzw. Kongres w ruchu, organizowane w 11 miastach wojewódzkich: Wrocław (dolnośląskie), Bydgoszcz (kujawsko-pomorskie), Lublin (lubelskie), Zielona Góra (lubuskie), Łódź (łódzkie), Kraków (małopolskie), Warszawa (mazowieckie), Gdańsk (pomorskie), Katowice (śląskie), Kielce (świętokrzyskie), Olsztyn (warmińsko-mazurskie). Nie był to etap wyłącznie poprzedzający właściwy IV Kongres Tańca, a równoważące działanie tj. IV Kongres Tańca rozpoczął się właśnie od „małych” lokalnych kongresów, spotkań, konsultacji, rozmów, prac grup roboczych, indywidualnych przemyśleń – tych wszystkich aktywności, których zwieńczeniem będzie finał IV Kongresu Tańca zamknięty w wyselekcjonowane panele dyskusyjne.

Środowiskowe konsultacje społeczne były bardzo ważnym etapem, który nie tylko pomógł w opracowaniu paneli dyskusyjnych, będących punktem wyjścia do debat kongresowych, ale przede wszystkim był to proces angażujący i konsolidujący środowisko tańca. Różnorodność regionalna jest niezwykle istotnym aspektem dystynktywnym i wskazującym na wielość oraz złożoność problemów ludzi i instytucji tańca. Przy czym „problemy” należy tu rozumieć bardzo szeroko – nie tylko jako zjawiska negatywne (do rozwiązania), ale także jako tematy i cechy charakteryzujące ludzi oraz instytucje tańca w danym regionie Polski¹¹.

Tematami, jakie nieustannie powracają podczas licznych debat dotyczących środowiska tańca, są finanse (ograniczenia budżetowe) oraz infrastruktura (problemy lokalowe, brak odpowiednich przestrzeni dla tańca) i zasoby. W tej sytuacji można niepostrzeżenie zamknąć się w sferze tych tematów, które z uwagi na charakter systemowy nie zawsze poddają się zmianom inicjowanym przez środowiska oddolnie. Misją działań

¹¹

Por. na podstawie analizy przebiegu regionalnych konsultacji środowiskowych, towarzyszących IV Kongresowi Tańca.

realizowanych w ramach *Kongresu w ruchu* było nieustanne motywowanie i komunikowanie się ze środowiskiem tańca. Chcieliśmy, aby osoby biorące udział w konsultacjach, miały możliwość i poczucie wysłuchania oraz możliwość przekazania postulatów dalej, tak aby perspektywy regionów nie ginęły w problemach o charakterze globalnym. Każdy głos i działanie ma znaczenie. Sprawczość i głos mają moc tylko wtedy, gdy wierzy się w nie oraz działa drobnymi aktywnościami nieustannie (działania jednorazowe nie przynoszą zamierzonych efektów, cel trzeba nieustannie redefiniować i aktualizować). Zagadnienia poruszane podczas Konsultacji miały charakter dynamiczny. Uruchomiono możliwość porozmawiania/napisania/przedstawienia lub skonsultowania problemu z instytucją zarządzającą projektem tj. Narodowym Instytutem Muzyki i Tańca. Osoby, które chciały podzielić się swoimi refleksjami nt. kondycji tańca w danym regionie, mogły pisać na kongresowy adres e-mail.

Środowiskowe konsultacje przebiegały równolegle w poszczególnych regionach Polski. Tę wielość perspektyw traktowałam jako atut i wartość wpisywaną w konkretne dyskursy. Ażeby zbudować konsolidację podczas spotkań w regionach, konieczne było w początkowej fazie każdego spotkania wskazanie dużych obszarów tematycznych, takich jak: instytucje tańca, ludzie tańca, zarządzanie tańcem, popularyzacja i promocja tańca, edukacja taneczna, przestrzeń twórcza dla tańca i repertuar, krytyka i badania tańca, rozwój tańca. Stanowiły one punkt wyjścia do rozmów. Okazało się, że w niektórych regionach istotne były rozmowy dotyczące instytucji tańca (np. brak wystarczającej infrastruktury i odpowiednich zasobów tańca), zaś w innych sprawy dotyczące edukacji tanecznej, czy też repertuaru tańca i uczestnictwa społeczeństwa w wydarzeniach tanecznych. Stąd też powyższe tematy były na początku konsultacji jedynie ogólnie zakreslane, po to aby od ich centralnych założeń przejść do peryferii, które w toku rozmów stały się nowymi centrami. Tematy i zagadnienia ewoluowały, zmieniały się (pączkowały) – metodologia centrów i peryferii, kłacza¹². Istotne było założenie, że wszystkie kwestie, jakie poruszono podczas środowiskowych konsultacji społecznych znalazły się na trajektorii jednego kontinuum tj. sztuki tańca i określenia jej

obecnej kondycji po to, aby stworzyć mapę i zbiór celów do realizacji w przyszłości. Wszystko w myśl aktualizacji strategii dla tańca (która nie jest jedna i nie funkcjonuje w próżni).

Zaproponowane powyżej obszary tematyczne stanowiły pola, których konkretyzacja – i operowanie na konkretnych przykładach – podczas środowiskowych konsultacji społecznych pozwoliło na wskazanie kierunków programowych poszczególnych paneli kongresowych. Jednym z celów spotkań było wypracowanie charakterystyki regionalnej tańca, tj. punkt ciężkości rozmów był skoncentrowany na przyjrzeniu się kondycji środowiska tańca w danym regionie, nie zaś na znalezieniu odpowiedzi jak dane tematy realizują się w nim – istotą było zmapowanie sztuki tańca oraz ukazanie jej modułowości, złożoności i różnorodności.

Środowiskowe konsultacje społeczne były spotkaniami z ludźmi tańca na szlaku różnorodności tej dziedziny sztuki, w której tkwi siła i wielobarwność tańca w Polsce. Każde spotkanie dawało inną energię, każde motywowało do działania. Tematyka paneli i debat, jak również propozycje osób biorących udział w finałowym wydarzeniu IV Kongresu Tańca zostały wypracowane wspólnie, dzięki m.in. regionalnym rozmowom. W wyniku *Kongresu w ruchu* stworzono listę gości – ekspertów będącą wypadkową zrealizowanych badań i diagnoz, ale również przedmiotowych konsultacji środowiskowych. Po raz pierwszy w historii Kongresu Tańca konsultacje regionalne prowadzone były na tak szeroką skalę¹³. Propozycje współpracy rozesłane zostały do ośrodków kultury oraz instytucji pozarządowych w 16 miastach wojewódzkich. Ostatecznie odbyło się 11 spotkań. W Konsultacjach wzięło udział stacjonarnie 199 osób, a ponad 9 tys. śledziło je online. Opracowane Postulaty Regionalne publikujemy w niniejszym *Raporcie*. Zaprezentowane zostaną one także podczas IV Kongresu Tańca. 

¹² zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Tysiąc plateau*, red. merytoryczna J. Bednarek, tekst przedm. M. Herer, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015.

¹³ Zob. <https://www.kongrestanca.pl/konsultacje-srodowiskowe>, dostęp: 22.08.2025.



Postulaty regionalne

**materiały na podstawie zrealizowanych
konsultacji środowiskowych**

województwo łódzkie

moderatorka konsultacji środowiskowych:

Anna Banach

instytucja partnerska:

Łódzkie Centrum Wydarzeń

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- Utworzenie **Centrum Tańca w Łodzi**
- **Regularne sieciowanie** tańca, rozwijanie relacji i współpracy (region, miasto)
- **Dodanie tańca do strategii i polityki rozwoju kultury Miasta Łodzi.**
Rozwój systemu finansowego dla kultury i sztuki tańca oraz sportu tanecznego
- Stałe **monitorowanie i ewaluacja edukacji w zakresie tańca** i choreografii
- **Otwieranie nowych przestrzeni dla tańca** – projekty społeczne, profilaktyczne, prozdrowotne, międzyuczelniane i międzynarodowe
- **Archiwizowanie tańca Łodzi i regionu;** utworzenie pracowni krytyki tańca
- Stworzenie **Koalicji dla tańca** – forum ze stroną internetową zrzeszającą ludzi tańca
- **Wzrost liczby etatów dla ludzi tańca** (instytucje kultury, instytucje artystyczne, uczelnie artystyczne)
- Organizacja **Festiwalu Wyższych Szkół Tańca i Choreografii** działających w Polsce
- **Decentralizacja NIMiT** – pracownik NIMiT-u działający przy regionalnych centrach tańca, w tym w Centrum Tańca w Łodzi
- **Szkolenia dla kadry tańca** w celu podnoszenia jej umiejętności i poszerzania kompetencji
- Utworzenie **Junior Ballet przy zespole baletowym Teatru Wielkiego w Łodzi** i przy innych zespołach (na wzór Polskiego Baletu Narodowego Junior)

- Otwarte lekcje tańca dla zawodowych tancerzy, absolwentów szkół baletowych i wyższych uczelni artystycznych
- Badanie **losów absolwentów łódzkich uczelni tanecznych** i choreograficznych na rynku pracy



województwo lubuskie

moderator konsultacji środowiskowych:

Marek Zadłużny

instytucja partnerska:

Filharmonia Zielonogórska im. Tadeusza Bairda

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- Powołanie **instytucji „dachowej” dedykowanej rozwojowi tańca w regionie** – np. Lubuskiego Centrum Sztuki Tańca – zapewniającej zaplecze organizacyjne, programowe i infrastrukturalne dla twórców, edukatorów i publiczności
- Zapewnienie **dostępu do scen teatralnych w regionie** dla twórców tańca – m.in. poprzez cykliczne i regularne wydarzenia, które zwiększałyby widoczność tańca w lokalnych instytucjach kultury
- Realizacja **działań performatywnych w przestrzeni miejskiej**, takich jak *flashmoby*, interwencje choreograficzne i formy *site-specific*, które integrowałyby taniec z codziennym życiem mieszkańców i wzmacniały jego obecność w tkance miasta
- Utworzenie **wspólnego regionalnego kalendarza wydarzeń tanecznych**, dostępnego publicznie i koordynowanego przez partnerów z sektora kultury, NGO i edukacji
- Stworzenie **regionalnej sieci prezentacyjnej tańca** – na wzór Polskiej Sieci Tańca – funkcjonującej jako Lubuska Sieć Tańca, która umożliwiałaby prezentację spektakli w instytucjach kultury w całym województwie

- Wprowadzenie **systematycznej edukacji kulturalnej w zakresie tańca do szkół**, obejmującej zarówno praktykę ruchową, jak i elementy historii, teorii oraz współczesnych kontekstów tanecznych
- Organizacja **spektakli tanecznych dla uczniów szkół podstawowych i średnich**, połączonych z rozmowami z artystami oraz działaniami interaktywnymi, które wspierałyby rozwój świadomej, młodej publiczności
- Rozszerzenie **oferty zajęć tanecznych dla osób w różnym wieku i o zróżnicowanych potrzebach**, w tym dla osób dorosłych, seniorów, osób z niepełnosprawnościami i z ograniczoną mobilnością
- Powołanie **grupy roboczej ds. tańca w regionie**, pełniącej funkcję doradczą, inicjatywną i interwencyjną – zrzeszającej przedstawicieli środowiska artystycznego, edukacyjnego i instytucjonalnego
- Opracowanie **strategii rozwoju tańca w województwie lubuskim**, poprzedzonej szerokimi konsultacjami na poziomie powiatowym, z udziałem twórców, instytucji kultury, organizacji pozarządowych i samorządów



województwo świętokrzyskie

moderatorka konsultacji środowiskowych:

Marta Seredyńska

instytucja partnerska:

Kielecki Teatr Tańca

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- Powołanie **Centrum Choreograficznego w Kielcach** pełniącego funkcje edukacyjne, rezydencyjne i produkcyjne, miejsce integrujące środowisko tańca – zarówno profesjonalistów, jak i twórców niezależnych

- Kontynuacja **programu Przestrzenie Sztuki – Taniec** i jego dalsze finansowanie – prowadzenie długofalowej i stabilnej działalności artystycznej oraz edukacyjnej, dalsze wsparcie zapewni ciągłość działań i rozwój środowiska
- Utworzenie **kierunku studiów z zakresu tańca w Kielcach** – brak możliwości zdobycia wykształcenia wyższego w dziedzinie tańca w regionie skutkuje odpływem młodych talentów. Wprowadzenie kierunku umożliwiłoby rozwój lokalnych kadr artystycznych i pedagogicznych
- **Wielokierunkowa edukacja taneczna** – zarówno praktyka taneczna (technika klasyczna, współczesna, ludowa, improwizacja), jak i teoria: choreologia, krytyka, a także zarządzanie. Programy powinny być różnorodne, odpowiadające na realne potrzeby środowiska i zorientowane na interdyscyplinarność
- **Stypendia artystyczne i miejskie nagrody dla twórców tańca** – wsparcie finansowe zarówno w formie stypendiów indywidualnych, jak i nagród za osiągnięcia – zwiększenie stabilności pracy artystycznej i uhonorowanie wkładu twórców w rozwój kultury
- **Wzrost wynagrodzeń oraz przywrócenie emerytur dla osób tańczących zawodowo** – zawód tancerza/tancerki wiąże się z intensywnym wysiłkiem fizycznym i krótką ścieżką kariery – wysokość zarobków oraz brak zabezpieczenia emerytalnego wpływa demotywująco i zniechęca młodych ludzi do wyboru tej ścieżki
- Zagwarantowanie **opieki zdrowotnej dla osób tańczących zawodowo**. Tancerze i tancerki są szczególnie narażeni na urazy i przeciążenia. Postulat zakłada dostęp do fizjoterapii, ortopedii i profilaktyki zdrowotnej w ramach specjalistycznych programów
- **Zwolnienie z VAT oraz preferencyjne warunki podatkowe dla szkół tańca i NGO**. Obciążenia finansowe (np. 23% VAT) ograniczają rozwój prywatnych inicjatyw tanecznych. Obniżenie stawek lub wprowadzenie ulg podatkowych odciążałoby organizacje i zwiększyło dostępność edukacji

- Rozwój **infrastruktury w mniejszych miejscowościach regionu** – powstanie lokalnych ośrodków tanecznych (np. w domach kultury) umożliwi równy dostęp do edukacji tanecznej niezależnie od miejsca zamieszkania
- Rozwój **współpracy między szkołami prywatnymi, profesjonalnymi instytucjami i ośrodkami sportu**. Lepsza komunikacja i współpraca między sektorami zwiększy jakość oferty, pozwoli lepiej planować wydarzenia i ułatwi obieg wiedzy oraz zasobów



województwo warmińsko-mazurskie

moderatorka konsultacji środowiskowych:

Angelika Stawisińska

instytucja partnerska:

Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie

organizacja partnerska:

Olsztyński Teatr Tańca

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- Stworzenie **kampanii społecznej** dotyczącej korzyści płynących z tańca
- Wprowadzenie/powrót **rytmiki w przedszkolach**
- Wprowadzenie **do podstawy programowej zajęć tanecznych w szkołach podstawowych i średnich**
- Zapewnienie **dostępności dla wszystkich, w tym osób z niepełnosprawnością, do zajęć tanecznych**
- **Uregulowania systemowe zawodu nauczyciela tańca**
- Wdrożenie programu **Przestrzenie Sztuki – Taniec** w województwie warmińsko-mazurskim
- Organizacja **interdyscyplinarnego festiwalu tańca** w regionie
- Budowa **infrastruktury do tańca – Dom Tańca** jako instytucja

- Wsparcie **krytyki i refleksji teoretyków tańca** – strona, podcasty, blog regionalny
- Stworzenie **platformy komunikacji o wydarzeniach tanecznych** w regionie
- Regularne **spotkania taneczne (towarzyskie)** w przestrzeni miasta/regionu dla każdego
- Utworzenie **wojewódzkiego programu sieciowania/wsparcia** dla edukatorów tańca
- Regularne **spotkania środowiska tanecznego** z regionu
- **Prezentacja i wymiana doświadczeń w ramach programu Przestrzenie Sztuki – Taniec**
- **Prezentacja i dyskusja dotycząca organizacji Festiwalu Tanecznych** z naciskiem na organizację i możliwości



województwo lubelskie

moderatorzy konsultacji środowiskowych:

Anna Żak, Ryszard Kalinowski

instytucja partnerska:

Centrum Kultury w Lublinie / Lubelski Teatr Tańca

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- **Miejsce tańca w Lublinie** – wspólna przestrzeń, scena, społeczność
- **Zaistnienie tańca podczas Europejskiej Stolicy Kultury 2029**
- Programowanie **ścieżki rozwoju/kariery w tańcu** na poziomie akademickim
- Rozszerzenie **edukacji tanecznej o komponenty prozdrowotne**
- **Edukacja kulturalna w partnerstwie** (instytucja – organizacja pozarządowa – szkoła)
- Wypracowanie **strategii promocji tańca w regionie**
- **Diagnoza na temat tańca w regionie lubelskim**

województwo śląskie

moderator konsultacji środowiskowych:

Mateusz Kowalski

instytucja partnerska:

Katowice Miasto Ogrodów –

Instytut Kultury im. Krystyny Bochenek

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- Zapewnienie **odpowiedniej infrastruktury dla tańca**
(sale prób, przestrzenie twórcze)
- Wprowadzenie **stałej, długofalowej dotacji** na działania taneczne
- Utworzenie **licencji zawodowego tancerza**, szczególnie dla pracy z dziećmi i młodzieżą
- Edukacja i szkolenia **dla prowadzących warsztaty taneczne dla dzieci**
- Zapewnienie **opieki medycznej dla tancerzy**, w tym fizjoterapii
- Wypracowanie **modelu współpracy ze sponsorami**
- Rozwój **rozmów biznesowych na rzecz finansowania tańca**
- Kształcenie **krytyków tańca**
- Tworzenie **możliwości pracy dla tancerzy po 35. roku życia**



województwo małopolskie

moderatorki konsultacji środowiskowych:

Agnieszka Jachym, Agnieszka Rejowska

instytucja partnerska:

**Ośrodek Dokumentacji Sztuki im. Tadeusza Kantora
CRICOTEKA**

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- **Powołanie w Krakowie instytucji dla tańca** – Centrum Choreograficzne w Krakowie
- Wsparcie środowiska tanecznego w Krakowie przez osoby decyzyjne na poziomie miasta w możliwości **powołania społecznej instytucji kultury** bez posiadanej infrastruktury (w tym momencie, aby stać się społeczną instytucją kultury należy wykazać się posiadaniem przestrzeni do pracy)
- **Autonomia tańca – rozdzielenie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca na Instytut Tańca** (osobny) i Instytut Muzyki z zachowaniem przynajmniej dotychczasowego budżetu
- **Ujęcie tańca w strategii rozwoju miasta Krakowa do 2030 roku**
- Równomierna i sprawiedliwa **dystrybucja środków finansowych na taniec** adekwatna do potrzeb – uwzględnienie braków infrastrukturalnych w wysokości przyznawanych środków
- **Programy NIMiT konsultowane i redefiniowane w oparciu o potrzeby środowiska**
- **Uproszczenie formularzy i regulaminów programów grantowych** (lokalnych i ogólnopolskich) oraz klarowne doprecyzowanie kryteriów oceny i uzasadnień dla ich wyników
- **Ustanowienie statusu artysty** (Ustawa o artyście zawodowym / o zabezpieczeniu socjalnym artystów)
- **Wzmocnienie współpracy i dialogu osób producenckich z osobami artystycznymi** – wdrożenie rozwiązań stymulujących współpracę instytucji z lokalnym środowiskiem tanecznym



województwo kujawsko-pomorskie

moderatorka konsultacji środowiskowych:

Sonia Nieśpiałowska

instytucja partnerska:

Teatr Polski im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- **Kreowanie pozytywnego wizerunku sztuki tańca** w dyskursie publicznym
- Wzmocnienie **promocji edukacji tanecznej**
- Upowszechnianie tańca wśród **młodego pokolenia**
- **Otworzenie się tradycji teatralnych** na projekty taneczne
- **Partnerstwo** teatru dramatycznego i lalkarskiego **z tańcem**
- Stały **program rozwoju** zawodowego i artystycznego ludzi tańca
- Spójna strategia promocyjna i finansowa na rzecz tańca
- Pozyskiwanie środków budżetu dla przedsięwzięć tanecznych
- **Rozwój publiczności tańca** – korzyści dla sztuki i podnoszenie atrakcyjności turystycznej regionu



województwo dolnośląskie

moderator konsultacji środowiskowych:

Marek Gluziński

instytucja partnerska:

Wrocławski Teatr Pantomimy im. Henryka Tomaszewskiego

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- Powołanie **Wrocławskiego Centrum Choreograficznego** – instytucji dedykowanej tańcowi i choreografii (główne marzenie i dążenie do jego realizacji):

- zapewnienie stabilnego finansowania WCC
- rozwój profesjonalnej edukacji artystycznej
- budowanie wspólnoty i świadomości
- dostosowanie istniejących przestrzeni: w przypadku braku nowego budynku, remont i adaptacja istniejących zasobów miasta/województwa do potrzeb WCC
- ciągłość programowa: stała publiczność i środowisko, unikanie efemeryczności projektów
- Stabilne finansowanie tańca: **stypendia dla artystów i choreografów oraz uwzględnienie tańca w konkursach miejskich**
- **Osoby reprezentujące sztukę tańca w komisjach konkursowych** rozpatrujących wnioski o stypendia i granty kulturalne i artystyczne
- Możliwość **regularnej eksploatacji spektakli** – kluczowe dla rozwoju artystów i budowania publiczności
- **Włączanie tańca do edukacji szkolnej** (lekcje techniki i historii tańca)
- **Miasto aspiruje do organizacji Polskiej Platformy Tańca w 2026**
- Program **Przestrzenie Sztuki – Taniec** powinien być cykliczny a nie jednorazowy, aby zmiany takie jak budowanie publiczności, edukacja, impuls do reaktywacji Wrocławskiej Inicjatywy Tanecznej, miejsca pracy dla tancerzy i choreografów, rozwój repertuaru teatralnego o propozycje taneczne) były trwałe
- Praca na rzecz **efektywnej promocji tańca i jego widoczności w przestrzeni miejskiej**



województwo pomorskie

moderator konsultacji środowiskowych:

Artur Grabarczyk

instytucja partnerska:

Instytut Kultury Miejskiej w Gdańsku

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- **Poprawienie komunikacji środowiska z Miastem** (Biuro Kultury)
- **Przedstawiciel środowiska tańca w Gdańskiej Radzie Kultury**
- **Inwentaryzacja zasobów** – zarówno środowiska, jak i Miasta
- **Większe wsparcie środowiska przez Biuro Kultury**
- **Powstanie instytucji dla tańca** – dedykowane miejsce do prób, prezentacji i produkcji
- **Wcielenie w życie ustaw związanych ze Statusem Artysty Zawodowego**
- **Więcej projektów pomostowych** – redukujących dziurę pokoleniową między doświadczonymi artystami a młodymi tancerzami
- **Wspólne działania środowiskowe:** wzmocnienie kontaktów środowiskowych; kontakty z Miastem, instytucjami, teatrami, NIMiT, MKiDN; wspólne obchodzenie Międzynarodowego Dnia Tańca – wspólne działania widoczne w tkance miejskiej (zwiększenie widzialności tańca w dniu jego święta)
- **Powstanie większej liczby zawodowych teatrów tańca w kraju** (etaty dla tancerzy)
- **Taniec jako profilaktyka** – edukacja
- **Taniec bardziej obecny w tkance miejskiej**
- **Dzielenie się zasobami przez instytucje kultury w regionie** (przestrzeń, produkcje, możliwości, projekty)
- **Ogólnopolska baza spektakli on tour** – ułatwiająca wyszukiwanie spektakli dostępnych w danym sezonie, z możliwością obejrzenia online na hasło i z dostępnym riderem



województwo mazowieckie

moderatorka konsultacji środowiskowych:

Maria Stokłosa

instytucja goszcząca:

Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie

Postulaty dotyczące tańca w tym regionie:

- **Systemowy inkluzywny obieg informacji wewnątrz branży i dla odbiorców** – udostępnianie informacji o różnego rodzaju wydarzeniach, ale także dostępnych zasobach finansowych, lokalowych, rezydencjach oraz kadrach (wykonawcy, twórczynie, teoretycy, krytyczki, pedagodzy, producentki). Obieg informacji powinien objąć również aktualny stan badań naukowych i artystycznych w regionie
- **Stworzenie regionalnej dyskusji na temat Centrum Choreograficznego** w oparciu o specyfikę potrzeb lokalnych
- Zbadanie i wypracowanie **warunków finansowych pracy w branży**
- **Zadbanie o zawody związane z tańcem** – regulacja praw pracowniczych z wyróżnieniem potrzeby regulacji osób pracujących w sferze freelance; stworzenie prawodawstwa dla zawodów: tancerza(-rki), choreografa (-ki), instruktora (-ki)
- Wyegzekwowanie **nauki tańca w ramach podstawy programowej szkół**
- **Wsparcie stabilizacji krytyki tańca** w obiegu medialnym w prasie branżowej i regionalnej
- Stworzenie możliwości **uzyskiwania wyższych stopni naukowych (doktoratów) i udziału w szkołach doktorskich dla osób praktycznie specjalizujących się w dziedzinie tańca**, aby mogły realizować doktoraty artystyczne i zasilać wysoko wykwalifikowane kadry



2. Taniec w Polsce 2025 Badania i opracowania eksperckie

Odyseja

Teatr Nowszy, chor. Tomasz Ciesielski
Polska Platforma Tańca 2024
fot. HaWa



2. **Taniec w Polsce 2025**
Badania i opracowania eksperckie

Taniec w Polsce 2025 – strategiczny projekt badawczy

Wprowadzenie

dr Maria Opałka

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

kierownik projektu badawczego *Taniec w Polsce 2025*

Projekt badawczy pt. *Taniec w Polsce 2025* został zrealizowany przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca w latach 2024–2025, jako jeden z filarów przygotowań do IV Kongresu Tańca. Obejmował sześć ogólnopolskich badań o złożonej strukturze metodologicznej. Badania poświęcone były takim obszarom jak: finansowanie tańca, infrastruktura tańca, publiczność tańca oraz dostępność oferty tanecznej, obecność tańca w polskich mediach i dyskursie publicznym, potencjał *fundraisingowy* polskiego tańca, analizy przestrzenne mapujące obecność tańca w skali kraju, a także potencjalne obszary wykluczone z dostępu do tej formy aktywności artystycznej. Projekt obejmował również obszerne badanie jakościowe zogniskowane wokół autonarracji środowisk tanecznych.

W procesie sublimacji narzędzi badawczych oraz konsultacji merytorycznych wzięli udział wybitni specjaliści w dziedzinie badań o tańcu, którym jestem niezmiernie wdzięczna za ogrom włożonej pracy i pomoc w tym wymagającym procesie: prof. dr hab. Małgorzata Leyko (Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Dramatu i Teatru,

Uniwersytet Łódzki), dr hab. Tomasz Nowak, prof. ucz. (Instytut Muzykologii, Uniwersytet Warszawski), dr Joanna Szymajda (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk), dr Jacek Łumiński (Wydział Tańca, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach), Paweł Mazur (niezależny badacz i propagator tańca hiphopowego oraz instruktor tańca z 30-letnim doświadczeniem), jak również specjalistki w zakresie szeroko rozumianych badań sektora kultury i sztuki p. Grażyna Pol (Kierowniczka Działu Badań i Analiz Narodowego Centrum Kultury) i p. Sylwia Grzegróżka (Specjalistka ds. badań i analiz Narodowego Centrum Kultury). Narzędzia badawcze związane z badaniem poświęconym infrastrukturze tańca konsultowali również p. Sonia Nieśpiałowska (Materia), dr Grzegorz Pańtak (Kielecki Teatr Tańca) oraz p. Ryszard Kalinowski (Centrum Kultury w Lublinie).

Taniec w Polsce 2025 – wykaz raportów dostępnych do pobrania online

- *Finansowanie sztuki tańca w Polsce na tle muzyki artystycznej i teatru*
- *Infrastruktura dla tańca w Polsce*
- *Mapa Tańca*
- *Dialogi o tańcu – Choreografia różnorodności*
- *Obecność sztuki tańca w mediach i dyskursie publicznym w Polsce oraz potencjał sponsoringowy polskiego tańca*
- *Odbiorcy tańca oraz dostęp do oferty tanecznej w Polsce cz. 1 i cz. 2*

<https://nimit.pl/badania-i-raporty/>



Finansowanie sztuki tańca w Polsce na tle muzyki artystycznej i teatru

Biuro Badań Społecznych Question Mark – realizator badania
opracowanie **dr Maria Opałka** na podstawie raportu z badania

Badanie pt. *Finansowanie sztuki tańca w Polsce na tle muzyki artystycznej i teatru* zostało zrealizowane przez Biuro Badań Społecznych Question Mark sp. z o.o. na zlecenie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca, w czasie od października 2024 r. do lipca 2025 r., w ramach projektu badawczego *Taniec w Polsce 2025*.

Celem badania było opisanie aktualnego stanu finansowania sztuki tańca w Polsce na tle finansowania muzyki artystycznej i teatru w latach 2021–2024. Analizy, utrzymane w metodologii ilościowej, obejmowały dane z lat 2021–2024, pochodzące z artystycznych instytucji kultury finansowanych z budżetu państwa (zarówno podlegających Ministerstwu Kultury i Dziedzictwa Narodowego, jak i miejskich czy samorządowych). Przedmiotem badania były przede wszystkim materiały zastane w postaci: sprawozdań z działalności merytorycznej instytucji, sprawozdań finansowych, danych publikowanych w BIP, wyników konkursów ogłaszanych przez MKiDN, organizatorów na szczeblu miejskim i samorządowym, materiały pozyskane z ankiet rozesłanych do instytucji wybranych

na podstawie wcześniejszej analizy, dane GUS dotyczące działalności kulturalnej, raporty roczne MKiDN oraz dane zebrane w ramach tzw. *desk research*, jak również dane pozyskane bezpośrednio od organizatorów instytucji poddawanych analizie, czyli MKiDN, urzędów marszałkowskich oraz miast. Badanie zrealizowano w formule *mix mode* w oparciu o: *desk research*, analizę danych zastanych oraz ankietę CAWI (ang. *Computer Assisted Web Interview*, badanie ankietowe realizowane online) uzupełnioną poprzez bezpośredni kontakt telefoniczny z instytucjami w celu weryfikacji ewentualnych wątpliwości pojawiających się w trakcie realizacji badania.

Szczegółowe cele badania obejmowały:

- oszacowanie wysokości dotacji pochodzących ze środków publicznych, przekazywanych na projekty i/lub zadania taneczne vs. muzyczne vs. teatralne z grantów/dotacji (Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego oraz z grantów samorządów, miast, etc.),
- ewidencję instytucji artystycznych dedykowanych odrębnie tańcowi, muzyce, teatrowi, a także, osobno, zliczenie instytucji dedykowanych tym dziedzinom sztuki łącznie (jak np. teatry operowe z zespołem baletowym, jako jednostki muzyczno-taneczne),
- oszacowanie wysokości budżetów instytucji artystycznych z podziałem na dedykowane tańcowi, teatrowi, muzyce a także instytucjom dedykowanym tym dziedzinom łącznie,
- oszacowanie wysokości budżetu przeznaczanego na realizację spektakli tanecznych vs. spektakli muzycznych vs. spektakli teatralnych vs. koncertów w artystycznych instytucjach kultury.

Podmiotem badawczym były artystyczne instytucje kultury finansowane z budżetu państwa (zarówno podlegające MKiDN, jak i miejskie i samorządowe) wyłonione na podstawie odpowiednich aktów prawnych¹.

¹ Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej; Zgodnie z art. 11. ust. 2 ustawy z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej instytucjami

Badanie wykazało istotne dysproporcje w zakresie finansowania działalności instytucji artystycznych w badanym okresie w podziale na wymienione dyscypliny. Problem ten dotyczył zarówno dotacji podmiotowych i celowych od organizatorów, jak i środków przyznawanych w ramach konkursów dotacyjnych. Wyraźnie zarysowały się różnice w wielkości sektora publicznego w każdej z badanych dyscyplin artystycznych. Z uwagi na to, że nie istnieje jedno centralne źródło, które prowadziłoby pełny, kompleksowy i stale aktualizowany wykaz wszystkich środków publicznych przeznaczanych na instytucje artystyczne w Polsce, dostęp do danych niezbędnych do zrealizowania tego badania był utrudniony, co znalazło odzwierciedlenie w metodologii oraz na etapie analiz i wnioskowania. W badaniu wykorzystano m.in. rejestr MKiDN dotyczący instytucji prowadzonych i współprowadzonych, rejestry instytucji kultury prowadzone przez samorządy oraz sprawozdania finansowe artystycznych instytucji kultury. Dane publikowane przez Główny Urząd Statystyczny okazały się nieprzydatne w związku z tym, że były to dane agregowane, niepozwalające na analizę szczegółową. Można powiedzieć, że jednym ze wstępnych i nieoczekiwanych wyników badania było stwierdzenie braku dostępnego, zintegrowanego i publicznego rejestru wydatkowania środków publicznych dla wszystkich instytucji artystycznych w Polsce. System raportowania jest rozproszony między MKiDN, JST, GUS i poszczególne instytucje. Co więcej wydaje się, że finansowanie sztuki tańca nie było dotychczas w Polsce poddawane celowym badaniom i przeglądom w skali ogólnokrajowej, w związku z tym można powiedzieć, że raport z tego badania prezentuje unikatowe w skali kraju analizy w obszarze finansowania tańca.

artystycznymi są instytucje kultury powołane do prowadzenia działalności artystycznej w dziedzinie teatru, muzyki, tańca, z udziałem twórców i wykonawców, w szczególności: teatry, filharmonie, opery, operetki, orkiestry symfoniczne i kameralne, zespoły pieśni i tańca oraz zespoły chóralskie. Działalność kulturalna instytucji artystycznej organizowana jest w oparciu o sezony artystyczne, na których ustala się plany repertuarowe. Sezon artystyczny rozpoczyna się w dniu 1 września, a kończy w dniu 31 sierpnia następnego roku.

Zgromadzone dane jednoznacznie potwierdzają, że sztuka tańca znajduje się w szczególnie trudnej sytuacji w kontekście finansowania publicznego. Niski poziom instytucjonalizacji, ograniczony dostęp do zróżnicowanych źródeł finansowania oraz wysoki współczynnik niepowodzeń w konkursach dotacyjnych stanowią poważne bariery rozwoju tego sektora. Wyniki badania mogą stanowić punkt wyjścia do dalszej refleksji nad koniecznością zmian w zakresie systemowego wsparcia dla tańca w Polsce.

Zapraszamy Państwa do zapoznania się z pełnym raportem z badania, który dostępny jest pod linkiem:

<https://nimit.pl/badania-i-raporty/>



Infrastruktura dla tańca w Polsce

Biuro Badań Społecznych Question Mark – realizator badania
opracowanie **dr Maria Opałka** na podstawie raportu z badania

Badanie pt. *Infrastruktura dla tańca w Polsce* zostało zrealizowane przez Biuro Badań Społecznych Question Mark sp. z o.o. na zlecenie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca w 2025 r. Stanowi ono część projektu *Taniec w Polsce 2025*.

Celem badania było przeprowadzenie możliwie koherentnej diagnozy infrastrukturalnego zaplecza działalności tanecznej w Polsce. Pojęcie infrastruktury tańca rozumiane było w tym kontekście jako fizyczne przestrzenie i zasoby techniczne niezbędne do prowadzenia zajęć tanecznych, warsztatów ruchowych, prób i spektakli. Obejmowało sale taneczne, w tym sale prób oraz przestrzenie warsztatowe, sceny, sale widowiskowe, dysponujące odpowiednim podłożem, oświetleniem, nagłośnieniem oraz zapleczem technicznym, które wspiera codzienną pracę tancerek i tancerzy, zarówno w codziennej praktyce, edukacji, treningu i próbach, jak i w realizacji wydarzeń tanecznych, takich jak spektakle czy widowiska taneczne i/lub z udziałem tańca.

Badanie obejmowało analizę dostępnych modeli i źródeł finansowania infrastruktury dla tańca, analizę funkcjonowania tańca w obiektach multidyscyplinarnych, analizę kondycji infrastrukturalnej dla tańca, analizę potrzeb infrastrukturalnych w zakresie tańca i poziomu ich zaspokojenia, jak również porównanie obecnej sytuacji infrastrukturalnej z rokiem 2011. Metodologia uwzględniała elementy analizy materiałów zastanych, metody ilościowe i jakościowe. W ramach tzw. *desk research* analizie poddano programy dotacyjne wspierające infrastrukturę instytucji artystycznych ze szczególnym uwzględnieniem instytucji tańca. Część ilościowa badania realizowana była w formie ankiety CAWI (ang. *Computer Assisted Web Interview*, ankieta online) i została rozesłana do podmiotów instytucjonalnych uwidoczniionych we wcześniejszym badaniu dotyczącym finansowania sztuki tańca (por. *Finansowanie sztuki tańca w Polsce na tle muzyki artystycznej i teatru*, s. 125) oraz wybranych podmiotów związanych z działalnością taneczną wyszczególnionych w badaniu *Mapa Tańca* (por. *Mapa Tańca*, s. 131), łącznie do 1813 miejsc. Metodologia części jakościowej badania obejmowała indywidualne wywiady pogłębione z przedstawicielami środowisk tanecznych, związanych zarówno z sektorem publicznym, prywatnym, jak i organizacji pozarządowych. Dodatkowo zrealizowany został panel ekspercki w formie zogniskowanego wywiadu grupowego, podczas którego zaprezentowano i przedyskutowano przebieg realizacji badania oraz wyniki poszczególnych jego etapów.

Zapraszamy Państwa do zapoznania się z pełnym raportem z realizacji badania:

<https://nimit.pl/badania-i-raporty/>



Mapa Tańca

Dataplace.ai – realizator badania

opracowanie **dr Maria Opałka** na podstawie raportu z badania

Badanie pt. *Mapa Tańca* zostało zrealizowane przez Dataplace.ai – spółkę wiodącą w analizach *location intelligence*, na zlecenie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca w 2025 r. Stanowi część projektu *Taniec w Polsce 2025*.

Celem badania było określenie zasięgu terytorialnego zróżnicowanej oferty kulturalnej i edukacyjnej związanej z tańcem w Polsce. W czasie przygotowań do IV Kongresu Tańca określona została potrzeba utworzenia rzetelnego źródła, w którym zgromadzone byłyby wszystkie miejsca, w których taniec można praktykować (zawodowo czy rekreacyjnie) lub oglądać. Duże rozproszenie tych miejsc utrudniało dotychczas jednoznaczną segmentację. Niezadowalające wydawały się również efekty badań opartych o metodę tzw. samospisu. Znacząco utrudnione z tego powodu było obiektywne wyznaczenie obszarów wykluczonych z dostępu do oferty tanecznej, w celu wskazania najbardziej newralgicznych celów i strategicznego planowania działań zwiększających świadomość, dostępność i środki finansowe na rozwój sektora tańca w Polsce.

Jest to pierwsze tak kompleksowe badanie zasięgu terytorialnego tańca w Polsce, umożliwiające lepsze zrozumienie obecnej sytuacji w obszarze infrastruktury i dostępności tańca w całym kraju. Metodologia badania wykorzystywała technologię *location intelligence* i uczenia maszynowego, pracując na informacjach pochodzących z kilkudziesięciu baz danych geo-przestrzennych oraz na analizie ruchu użytkowników urządzeń mobilnych.

Badanie podzielono na kilka etapów realizacji oraz segmentów:

- **Budowa mapy tańca** – kluczowy etap badania, obejmujący wykorzystanie danych zastanych, jak również aktywne budowanie bazy danych obejmujących miejsca związane z tańcem w Polsce. Efektem realizacji tego etapu było utworzenie bazy miejsc związanych ze zróżnicowaną ofertą taneczną, jak również stworzenie interaktywnej mapy tańca umożliwiającej wyszukiwanie miejsc w skali kraju oraz wizualizację dostępności geo-przestrzennej tańca w Polsce,
- **Analiza dostępności geograficznej** – analiza geo-przestrzenna ukazująca zróżnicowanie Polski pod względem pokrycia punktami tańca, umożliwiającą również segmentację pod względem typów miejsc tanecznych,
- **Analiza dostępności populacyjnej** – w celu odpowiedzi na pytanie, czy Polacy mogą z łatwością dotrzeć do punktów tańca, którymi są zainteresowani,
- **Analiza behawioralna** – próba odpowiedzi na pytanie, gdzie w Polsce mieszkają osoby tańczące lub zainteresowane tańcem i w jakie interakcje z tańcem wchodzi,
- **Analiza obszarów wykluczonych** – komponent badania, mający umożliwić udzielenie odpowiedzi na pytanie, gdzie jest wciąż potencjał na taniec w Polsce, ale również gdzie są w naszym kraju takie obszary, w których dostęp do tańca lub jego konkretnych segmentów jest utrudniony lub wręcz niemożliwy.

Aby dobrze zrozumieć obecną sytuację branży tanecznej w Polsce, w tym również bariery i wykluczenia z dostępu do niej, przeprowadzona została dogłębna analiza na podstawie zmapowanych miejsc oraz innych, wybranych na drodze konsultacji eksperckich oraz na podstawie zrealizowanych w ramach projektu analiz, baz danych przestrzennych. W ten sposób określona została dostępność tych miejsc dla lokalnych społeczności oraz pogłębiona świadomość, jak społeczności te korzystają z miejsc, w których taniec można oglądać, praktykować amatorsko, czy też rozwijać się w tym obszarze zawodowo.

Badanie pozwoliło nie tylko zrozumieć jak wygląda mapa miejsc tanecznych w Polsce, ale również stworzyć narzędzie, dostępne dla środowisk tanecznych w postaci bazy danych i interaktywnej mapy. Może ono być wykorzystywane w planowaniu działań w przyszłości, wskazywać, jak niwelować obszary wykluczone, gdzie inwestować w promocję i rozwój oraz w jaki sposób wspierać bardzo szeroko rozumianą branżę taneczną w Polsce. Może okazać się ono również istotne w rozmowach o pozyskiwaniu funduszy na te cele, zwłaszcza w wymiarze regionalnym.

Obszerny raport dostępny w formie cyfrowej stara się odpowiedzieć na następujące pytania: jak i gdzie dziś uprawia się taniec, jak Polska różni się wewnętrznie pod względem dostępności oferty tanecznej, czy Polacy mają równe szanse w dostępie do oferty artystycznej, rekreacyjnej i edukacyjnej w zakresie tańca oraz gdzie są osoby najbardziej zainteresowane tańcem i aktywnie zaangażowane w jego doświadczanie lub prezentowanie?

Zapraszamy Państwa do zapoznania się z pełnym raportem z realizacji badania:

<https://nimit.pl/badania-i-raporty/>



Dialogi o tańcu – Choreografia różnorodności

Wojciech Wilk i Mikołaj Łątkowski – realizatorzy badania
opracowanie **dr Maria Opałka** na podstawie częściowych raportów
z realizacji

Jest to największe spośród badań jakościowych realizowanych na potrzeby IV Kongresu Tańca w ramach projektu *Taniec w Polsce 2025*. Nastawione całkowicie na słuchanie głosu środowisk tanecznych, przepełnione otwartością i perspektywą badań społecznych i facylitacji.

Dialogi o tańcu – Choreografia różnorodności zaprojektowane zostały w oparciu o przeprowadzoną w 2024 r. diagnozę potrzeb środowiska tanecznego, której efektem było m.in. ustalenie wiodących obszarów zainteresowania badania¹. Celem jej było pogłębienie wiedzy na temat środowiska tańca, w szczególności opisanie barier i czynników sukcesu dla rozwoju tańca i wzrostu jego widoczności, związanych z poprawianiem dostępu do infrastruktury i dla aktywności samorządniczej osób i grup tworzących środowisko tańca, jak również opisanie strategii adaptacji przyjmowanych przez tancerki i tancerzy w przypadku braku wystarczającego wsparcia instytucjonalnego. Istotne było także określenie

| ¹ <https://www.kongrestanca.pl/wstepna-diagnoza>, dostęp: 30.06.2025.

konsekwencji poszczególnych strategii dla osób tańczących, środowiska jako całości i oferty dostępnej dla odbiorczyń i odbiorców. Istotnym celem było również wskazanie specyficznych potrzeb osób, które wybierają daną strategię, opisanie kluczowych kanałów i przestrzeni bieżącej komunikacji i wymiany intelektualnej pomiędzy osobami tworzącymi środowisko tańca oraz dynamiki tej wymiany, niedoborów dostępnych kanałów i form komunikacji, a także oczekiwań wobec ich optymalnego kształtu. Z uwagi na duże zaangażowanie niektórych środowisk tanecznych w działania o charakterze tzw. sztuki krytycznej czy społecznie zaangażowanej, bardzo istotne było również opisanie gotowości środowiska i jego nastawienia wobec aktualnych trendów, takich jak: rosnącego znaczenia zrównoważonego rozwoju, tzw. ciałopozytywności i zmieniającego się sposobu patrzenia na ciało, zapewnienia dostępności tworzenia dla osób z różnymi potrzebami w tym osób z niepełnosprawnościami, neuro-różnorodnych, starszych, a także osób sprawujących opiekę nad innymi osobami, rosnącej potrzeby demokratyzacji i zwiększania oddolnego zaangażowania w tworzenie sztuki w ogóle i w taniec w szczególności, przemian w sposobach korzystania z mediów społecznościowych, obecności sztuki w sieci internet oraz przenoszenia działań do sfery cyfrowej, a także przemian w zachowaniu i wyborach publiczności.

Badanie wykorzystywało metodologię jakościową i prowadzone było w postaci indywidualnych wywiadów pogłębionych oraz zogniskowanych wywiadów grupowych. Koncepcja powstała, tak jak wspomniano powyżej, w oparciu o wstępną diagnozę realizowaną w 2024 r. W 2025 r. zaplanowano realizację łącznie 36 wywiadów. Dla uzyskania jak najlepszych efektów badania oraz uwzględniając czas potrzebny do jego prawidłowej realizacji, zdecydowano się maksymalnie wydłużyć okres jego wykonania, dlatego w czasie przygotowania niniejszej publikacji badanie *Dialogi o tańcu / Choreografia różnorodności* było w procesie realizacji. Szczegółowe omówienie zrealizowanych działań znajduje się w publikacji cyfrowej.



Zapraszamy Państwa do zapoznania się z podsumowaniem z dotychczasowych etapów realizacji badania *Dialogi o tańcu – Choreografia różnorodności*:

<https://nimit.pl/badania-i-raporty/>



Obecność tańca w mediach i dyskursie publicznym oraz potencjał sponsoringowy tańca w Polsce

Instytut Monitorowania Mediów – realizator badania
opracowanie **dr Maria Opałka** na podstawie raportu z badania

Badanie pt. *Obecność tańca w mediach i dyskursie publicznym oraz potencjał sponsoringowy tańca w Polsce* zostało zrealizowane przez Instytut Monitorowania Mediów na zlecenie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca w 2025 r. Stanowi część projektu *Taniec w Polsce 2025*.

Głównym założeniem opracowanej analizy było prześledzenie dyskursu medialnego dotyczącego tańca w okresie od 1 marca 2024 r. do 28 lutego 2025 r., w celu rekonstrukcji oraz charakterystyki sposobów postrzegania i definiowania tej dziedziny sztuki przez polskojęzyczne źródła masowego przekazu. Jednocześnie dokonując przekrojowej analizy treści publikowanych w mediach społecznościowych – zarówno przez najważniejsze instytucje artystyczne, ekspertów i profesjonalistów z polskiej sceny tańca, jak również indywidualnych internautów (amatorów i sympatyków) – odtworzono dyskurs publiczny, toczący się wokół przedmiotu niniejszego badania. Poddając szczegółowej analizie materiał, pochodzący z monitoringu 1 700 tytułów prasowych, 21 000 portali

internetowych, 350 stacji radiowo-telewizyjnych oraz najważniejszych mediów społecznościowych, dokonano przede wszystkim:

- analizy statystycznej i weryfikacji ogólnej medialności tańca w badanym okresie,
- prezentacji i rekonstrukcji definicji tańca, stosowanych przez media i użytkowników serwisów społecznościowych,
- wyszczególnienia najpopularniejszych obszarów tematycznych i trendów komunikacyjnych, pojawiających się w analizowanym przekazie,
- wytypowania najważniejszych nisz medialnych oraz najaktywniejszych źródeł i profili,
- charakterystyki terminologii i odniesień językowych, stosowanych w mediach tradycyjnych i społecznościowych,
- porównania medialności stylów i gatunków tanecznych wybranych do badania.

Oprócz analizy dyskursu medialnego na temat tańca i wybranych pojęć pokrewnych, w ramach raportu zidentyfikowano 10 najbardziej medialnych wydarzeń tanecznych, 10 najbardziej medialnych instytucji artystyczno-kulturalnych oraz 10 najbardziej medialnych przedstawicieli i przedstawicieli polskiej sceny tańca. Zestawienia TOP 10, zaprezentowane w raporcie, opracowano na podstawie obszernej listy propozycji przedłożonej przez NIMiT, która obejmowała 29 wydarzeń, 95 osób oraz 159 instytucji i organizacji. Medialność wszystkich zaproponowanych 283 podmiotów została zweryfikowana, a jej wyniki zaprezentowane zostały na końcu suplementu dołączonego do raportu.

Istotną część opracowanej analizy stanowi również prezentacja potencjału sponsoringowego tańca, podsumowująca ekwiwalent reklamy, osiągnięty przez tę dziedzinę w latach 2020–2025 oraz eksponująca medialną pozycję tańca na tle dyscyplin sportowych. Główną przesłanką, determinującą opracowanie tego rozdziału raportu, było dostarczenie odpowiednich danych wyjściowych, które ułatwią stworzenie wieloletniej

strategii promocji tańca w Polsce i wspomogą pozyskanie nowych patronów i mecenasów dla tej sztuki.

Konceptualizacja tańca na potrzeby przeprowadzonego badania

Ze względu na szeroki zakres semantyczny pojęcia „taniec” oraz związaną z tym (potencjalnie zbyt obszerną i niekoniecznie adekwatną) rozpiętość tematyczną, w raporcie skoncentrowano się głównie na kontekstowym ujęciu badanej dziedziny. Badanie objęło publikacje, w których wzmiankowano taniec przede wszystkim jako dziedzinę twórczości artystycznej i/lub scenicznej, dyscyplinę sportową, aktywność społeczno-użytkową oraz nośnik tradycji i folkloru. Przy selekcji publikacji medialnych uwzględniono także kategorie tańców dawnych, rytualnych oraz terapeutycznych. W wyniku konsultacji z przedstawicielami NIMiT oraz ekspertami z dziedziny tańca, przedstawionymi przez Instytut, opracowano zestawienie haseł i słów kluczowych, które możliwie najpełniej oddawały meritum przedmiotu analizy.

Metodologia doboru słów kluczowych

Punkt wyjścia doboru słów kluczowych do badania stanowiły materiały i dokumenty, nadesłane przez NIMiT (m.in. *Słownik Tańca Współczesnego*, red. M. Leyko, J. Szymajda, zawartość portalu taniecpolka.pl, jak również bazy danych pozostające w zbiorach NIMiT). Na ich podstawie wytypowane zostały frazy główne oraz pomocnicze, związane z gatunkami, rodzajami i technikami tańca. W trakcie selekcji słów kluczowych uwzględniono też frazy o dużym potencjale medialnym, które kojarzą się z tańcem (np. choreograf/choreografia). Po konsultacji z ekspertami usunięto frazy historyczne, dodano zaproponowane hasła uzupełniające oraz uszczegółowiono zbyt ogólne wyrażenia (np. walc), a następnie

zbadano wstępną medialność wybranych stylów i gatunków tanecznych. Celem uporządkowania wszystkich weryfikowanych wyrażań, zaproponowano ich – autorską i niespecjalistyczną – klasyfikację, systematyzującą wybrane hasła w oparciu o kategorie tematyczne i konteksty, odtworzone z dyskursu medialnego, obecne w tzw. żywym języku. Dokładną listę słów kluczowych, ostatecznie uwzględnionych w przeprowadzonym badaniu, znajdują Państwo w suplemencie metodologicznym do raportu z badania. W toku przeprowadzanych prac i konsultacji z ekspertami, z analizy wykluczono niepraktykowane już tańce historyczne (tj. taniec wyzwolony / ekspresyjny / absolutny / plastyczny; taniec futurystyczny / eksperymentalny / modernistyczny), taniec sakralny (z uwagi na brak wzmianek w analizowanym okresie) oraz zbyt ogólne i mało konkretne kategorie geograficzne (taniec wschodni / zachodni / egzotyczny).

Wykluczenie źródeł seryjnych

Mając na uwadze przede wszystkim jakość przeprowadzanej analizy, z badanych przekazów – świadomie i przy akceptacji NIMiT – wyłączono seryjne publikacje portali z grup naszemiesto.pl, twoje-miasto.pl i dlawas.info oraz materiały mało jakościowych generatorów treści. Źródła te niewątpliwie zdeintegrowałyby strukturę analizowanego przekazu, powielając masowo treści i sztucznie zawyżając liczbę informacji.

Objaśnienie pojęć wykorzystywanych w raporcie

Zgromadzony w badaniu przekaz dotyczący tańca przeanalizowano za pomocą technik służących badaniu efektywności działań PR. W tym celu użyto wskaźników:

- **dotarcia przekazu**, które pozwala na oszacowanie realnej liczby kontaktów z pojedynczą publikacją. Wskaźnik ten przypisywany jest do konkretnej publikacji i uwzględnia zmienne odnoszące się do realnych zachowań odbiorców – sposobów i częstotliwości korzystania z kanałów przekazu.
- **ekwiwalentu reklamowego (AVE)**, który stanowi wycenę danego przekazu określaną w pieniądzu (w złotych). Polega na szacowaniu wartości publikacji lub emisji danego przekazu na podstawie cenników reklamowych medium, powierzchni publikacji, liczby odsłon, liczby unikatowych użytkowników, czy czasu trwania programu. Wyraża sumę środków finansowych, jakie trzeba byłoby wydać, gdyby dany materiał był reklamą.

W suplemencie metodologicznym do raportu z badania załączono również tabele, podsumowujące pełną medialność wszystkich badanych haseł, zweryfikowanych w trakcie prac nad raportem: słów kluczowych, nazw wydarzeń i instytucji oraz osób.

W analizowanym roku odnotowano 78 021 wzmianek o tańcu, które dotarły łącznie do ponad 1,6 mld odbiorców i wygenerowały ekwiwalent reklamowy (AVE) 746,9 mln zł. W ujęciu 2020–2025 wartość medialna tańca przekroczyła 2 mld zł, rosnąc dwucyfrowo rok do roku z wyraźnym skokiem po pandemicznym odmrożeniu branży w 2022 r.

Aż 71% przekazu pochodziło z portali internetowych, z czego znaczną część stanowiły ogólnoinformacyjne serwisy wysokozasięgowe, takie jak Onet, Wirtualna Polska czy RMF FM. Prasa drukowana odpowiadała głównie za wartościowy ekwiwalent dzięki magazynom *lifestyle*, natomiast radio i telewizja wzmacniały zasięg w szczytowych momentach (reportaże, programy śniadaniowe, *talent-shows*). Media regionalne były wyjątkowo aktywne, szczególnie przy relacjonowaniu lokalnych festiwali i inicjatyw edukacyjnych. Zróżnicowanie profili (kultura, rozrywka, news) potwierdziło, że taniec wykracza aktualnie poza ramy mediów tematycznych i staje się częścią mainstreamu.

Liderem medialności w świetle zrealizowanego badania pozostaje taniec towarzyski, napędzany popularnością telewizyjnych formatów rozrywkowych i ich gwiazd. Taniec uliczny zyskał skokowy rozgłos dzięki olimpijskiemu debiutowi *breakingu*, natomiast folklor regularnie pojawiał się w mediach regionalnych jako element lokalnego dziedzictwa. Taniec klasyczny generował najwyższe poziomy zaangażowania w mediach społecznościowych, czego spektakularnym przykładem było „męskie tango” z baletu *Dracula* (ponad 558 tys. interakcji).

Wśród 996 przeanalizowanych postów instytucji tanecznych wygenerowano łącznie 1,13 mln interakcji, z czego aż 73,8% przypadło na Instagram. Średnia interakcja na post na Instagramie (1 726) była trzykrotnie wyższa niż na Facebooku (566), mimo że ten ostatni pozostawał najważniejszą platformą dyskusji (40–70% udziału w zależności od kategorii). TikTok osiągał 40% udziału w treściach społeczno-rozrywkowych, przyciągając młodszą widownię i wiralowe wyzwania taneczne. YouTube stabilnie dostarczał 10–20% udziału, zwłaszcza w formacie dłuższych nagrań z przedstawień czy *backstage’u*.

Wnioski strategiczne i potencjał sponsoringowy

Rosnąca wartość AVE i wysokie metryki zasięgu stawiają taniec w gronie średnio-wysokich dyscyplin sportowo-kulturalnych z atrakcyjną bazą komercyjną. Marki z sektorów *beauty*, *fashion*, *fitness* i *lifestyle* mogą wykorzystać skoncentrowaną obecność tanecznych treści na Instagramie oraz wiralowy potencjał baletu, tańca współczesnego czy street dance. Organizatorzy wydarzeń powinni rozwijać lokalne narracje i aktywacje w przestrzeni miejskiej, jednocześnie współpracując z mediami ogólnokrajowymi dla wzmocnienia efektu skali. Kluczowym kierunkiem jest profesjonalizacja komunikacji (terminologia, edukacja widza) i tworzenie ofert partnerskich łączących emocje widowiska z wymiernym zasięgiem w kanałach *digital*.

Wyniki badania pokazały rosnący potencjał sponsoringowy polskiego tańca. Na podstawie przeprowadzonych analiz wyłoniono możliwe strategie komunikacji, które mają największy potencjał dla tańca, jak również zbadano liczne przykłady medialności wybranych osób, wydarzeń i instytucji, które mogą stanowić dzięki temu punkt odniesienia i studium przypadku dla strategii promocji i prezentacji tańca w Polsce. Badanie unaoczniało możliwości rozwoju sektora tanecznego w obszarach takich jak promocja i komunikacja oraz sponsoring związany z tą dziedziną sztuki.

Zapraszamy Państwa do zapoznania się z pełnym raportem ze zrealizowanego badania:

<https://nimit.pl/badania-i-raporty/>



Odbiorcy tańca oraz dostęp do oferty tanecznej w Polsce

BIOSTAT Centrum Badawczo-Rozwojowe – realizator badania
opracowanie **dr Maria Opałka** na podstawie raportu z badania

Badanie pt. *Odbiorcy tańca oraz dostęp do oferty tanecznej w Polsce* zostało zrealizowane przez Centrum Badawczo-Rozwojowe BIOSTAT na zlecenie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca w pierwszej połowie 2025 r. Stanowi część projektu *Taniec w Polsce 2025*.

Dwuetaповe badanie ilościowe zostało realizowane metodą ankietową CAWI (ang. *Computer-Assisted Web Interviewing*) poprzez wykorzystanie panelu konsumenckiego BIOSTAT – Badanie Opinii (<https://www.badanie-opinii.pl/>) na reprezentatywnych próbach ogólnopolskich (N=1000 w każdym z etapów rozdzielnie). W obu etapach badania udział wzięli pełnoletni respondenci w wieku od 18 do 75 lat, mieszkający w Polsce. W badaniu zastosowano kwotowy dobór próby.

W pierwszym etapie respondentów nie różnicowano z uwagi na jakiegokolwiek inne kryteria poza wiekiem, ponieważ celem było uzyskanie możliwie pełnego obrazu społecznego odbioru tańca – zarówno wśród osób aktywnie uczestniczących w ofercie tanecznej, jak i tych, które nie

wykazują żadnego zainteresowania tą formą aktywności. Reprezentatywność próby została zapewniona przez odwzorowanie struktury populacji pod względem kluczowych zmiennych demograficznych, takich jak wiek, płeć oraz województwo zamieszkania, na podstawie danych GUS.

Drugi etap badania skierowany był wyłącznie do respondentów, deklarujących zainteresowanie tańcem. Tym razem reprezentatywność próby została zapewniona poprzez odwzorowanie struktury populacji osób zainteresowanych tańcem, określonej na podstawie pierwszego etapu badania. Struktura próby uwzględniała również rozkład tej grupy pod względem wieku, płci oraz województwa zamieszkania, zgodnie z wynikami uzyskanymi w pierwszym etapie.

Celem projektu, obejmującego oba etapy jego realizacji, była kompleksowa diagnoza odbioru tańca w Polsce, rozumianego zarówno jako forma uczestnictwa w kulturze, jak i aktywności rekreacyjnej. Badanie zakładało szczegółową analizę odbiorców tańca, poziomu zainteresowania tą dyscypliną sztuki oraz charakterystyki demograficznej tej grupy. W pierwszym etapie skoncentrowano się na generalnej identyfikacji odbiorców tańca w Polsce, określeniu poziomu ich zaangażowania oraz opisanu podstawowych cech społeczno-demograficznych osób zainteresowanych tańcem. Dzięki temu możliwe było uzyskanie przekrojowego obrazu społecznego odbioru tańca i lepsze zrozumienie, jak taniec funkcjonuje w życiu codziennym Polaków. Zakres szczegółowego raportu z tego badania objął takie obszary tematyczne, jak: zainteresowanie tańcem w Polsce, charakterystyka osób zainteresowanych tańcem, taniec w świadomości społecznej, dostępność oferty tanecznej w Polsce oraz analiza barier w dostępie do tańca w naszym kraju.

Drugi etap badania miał stanowić nie tylko pogłębienie etapu pierwszego, ale również umożliwić stworzenie kompleksowego obrazu faktycznych odbiorców tańca, osób deklarujących zainteresowanie tą dyscypliną. Badano zatem aktywności respondentów, ich zainteresowania, preferencje oraz możliwości i bariery dostępu do oferty tanecznej w skali ogólnopolskiej.

Przesłanką realizacji całego przedsięwzięcia była potrzeba lepszego zrozumienia społecznego znaczenia tańca w Polsce. Celem projektu było przyjrzenie się danym dotyczącym tego, kto i w jakim stopniu interesuje się tańcem, jakie formy aktywności tanecznej cieszą się największą popularnością i jakie mogą być tego przyczyny, a także jakie czynniki wpływają na uczestnictwo w wydarzeniach tanecznych oraz, co może stanowić barierę, powstrzymującą osoby zainteresowane tańcem przed aktywnym uczestnictwem i korzystaniem z oferty tanecznej.

Niemal 80% respondentów pierwszego etapu badania zadeklarowało uczestnictwo w aktywnościach tanecznych, wykazując przy tym zróżnicowany poziom zainteresowania i szczególnego zamiłowania do tańca, jak również różnorodną częstotliwość tych aktywności. Większość respondentów (53,9%) deklarowało zainteresowanie tańcem i pozytywne nastawienie do niego. 18,2% badanych wskazało, że uczestniczy sporadycznie w aktywnościach tanecznych, choć nie deklarowało szczególnego zainteresowania w tym zakresie, a 5% badanych choć nie deklarowało zainteresowania tańcem, uczestniczyło w aktywnościach tanecznych przynajmniej raz na kilka miesięcy. Jedynie 22,9% respondentów wskazało, że nie jest zainteresowana tańcem i nie uczestniczy w żadnych aktywnościach tanecznych. W skali całej populacji zainteresowanie tańcem częściej deklarowały kobiety (64% uczestniczek vs. 43% uczestników badania). Wiek, zarobki, wielkość gospodarstwa domowego ani województwo nie wykazały w tej zależności znaczenia, ale istotna okazała się wielkość miejscowości zamieszkania respondentów, co mogło być związane z lepszą dostępnością oferty tanecznej. Posiadanie dzieci pozytywnie korelowało w badaniu z deklaracją zainteresowania tańcem wśród respondentów, a zwłaszcza wśród rodziców dzieci w wieku niemowlęcym i przedszkolnym (0–6). Respondentów pytano również o to, w jaki sposób spędzają swój czas wolny. W badanej grupie 24,9% osób zadeklarowało, że tańczy w czasie wolnym samodzielnie lub uczestniczy w zajęciach tanecznych z kolei 28,1% badanych przyznało, że uczestniczy w wydarzeniach kulturalnych, takich jak spektakle, koncerty czy wystawy. Zainteresowanie tańcem okazało się silnie skorelowane z wczesnymi

doświadczeniami respondentów z dostępem do tańca. Wśród osób deklarujących zainteresowanie tańcem ponad 70% (w obu etapach badania) wskazało, że jako dzieci uczestniczyło w zajęciach tanecznych.

Analiza odpowiedzi respondentów wykazała również, że w świadomości Polaków taniec zajmuje miejsce znacznie bardziej symboliczne i twórcze aniżeli czysto fizyczne. Najsilniej ugruntowane są dwa przekonania wg których taniec jest istotnym elementem tożsamości i tradycji kulturowej oraz przestrzenią dla wyobraźni i kreatywnej ekspresji. Silnie obecne jest również przeświadczenie, że taniec to forma sztuki i kultury. Analiza uzyskanych danych wskazuje, że taniec w oczach Polaków to nie tylko estetyka i tradycja, ale również bodziec do nowoczesnego myślenia. Jednocześnie najmniej przekonujący dla społeczeństwa wydaje się w świetle zrealizowanych badań wizerunek tańca jako formy aktywności fizycznej.

Respondenci w większości uważali, że mają średni (30,4% badanych) lub duży (29,7% badanych) dostęp do oferty tanecznej. Niewielki dostęp (pojedyncze miejsca/wydarzenia) zadeklarowało 23,5% badanych, a 9% wskazało na całkowity brak dostępu do oferty tanecznej. Część respondentów (7,4%) nie potrafiło ocenić oferty tanecznej w swojej okolicy zamieszkania. Mieszkańcy małych miast i wsi zdecydowanie częściej deklarowali braki w ofercie tanecznej niż osoby żyjące w dużych aglomeracjach. Oprócz tego większe poczucie niedostępności oferty tanecznej wykazywały te osoby, które jednocześnie deklarowały brak uczestniczenia i/lub brak zainteresowania tańcem, co może wskazywać, że jest to swego rodzaju błędne koło, w którym brak oferty, realny bądź postrzegany przez respondentów, wiąże się z ich brakiem zainteresowania, który powoduje jeszcze mniejszą świadomość ewentualnej dostępności. Najtrudniej dostępne okazały się publiczne szkoły tańca oraz spektakle taneczne na żywo. Jednocześnie można zauważyć, że w obu etapach badania respondenci najczęściej wskazywali na swój kontakt z tańcem poprzez udział w zajęciach, kursach lub warsztatach tanecznych. Ponownie może to wskazywać na zależność pomiędzy podejmowanymi aktywnościami a dostępnością konkretnego rodzaju oferty. Dlatego Polacy

rezygnują z uczestnictwa w aktywnościach tanecznych? Większość osób nieuczestniczących deklaruje zwyczajny brak zainteresowania, ale sporadycznie wskazywano również brak czasu, inne priorytety życiowe oraz brak pewności siebie i związane z tym obawy.

W drugim etapie badania pytano respondentów o przyczyny ewentualnej negatywnej oceny lokalnej oferty tanecznej. Przeważającymi powodami, dla których oferta taneczna w miejscu zamieszkania oceniana była jako niezadowalająca, były zbyt mała liczba wydarzeń tanecznych na żywo, takich jak spektakle czy pokazy oraz ogólne ograniczenie dostępu do zajęć tanecznych. Osoby zainteresowane tańcem najczęściej czerpały informacje o tańcu z sieci internet (70,4%), a także z telewizji (34,8%). Najmniejszą popularnością cieszyły się w tym kontekście publikacje prasowe, a umiarkowaną – działania outdoorowe, ulotki czy promocja radiowa.

Respondentom drugiego etapu badania, czyli osobom zainteresowanym ofertą taneczną, zadano również pytanie jak oceniają pomysł utworzenia centrum choreograficznego w ich okolicy. Zdecydowana większość ankietowanych odbiorców tańca (83,7%) pozytywnie ocenia pomysł utworzenia ośrodka artystycznego, w którym prezentowane byłyby spektakle taneczne. Badani przedstawili również swoją opinię na temat zapotrzebowania na inne formy i formaty oferty tanecznej w tego typu instytucjach.

Zapraszamy Państwa do zapoznania się z pełnymi raportami z obu etapów badania *Odbiorcy tańca oraz dostęp do oferty tanecznej w Polsce*:

<https://nimit.pl/badania-i-raporty/>





Hate Haus

Hertz Haus, chor. Ramona Nagabczynska
fot. Dawid Linkowski



2. Taniec w Polsce 2025
Badania i opracowania eksperckie

Edukacja taneczna

Wprowadzenie

Magdalena Zalipska

Kierowniczka Działu Edukacji i Popularyzacji Tańca NIMiT

Współczesne podejście do edukacji tanecznej wymaga przyjęcia znacznie szerszej perspektywy niż ramy techniki czy sceny. Taniec dziś nie jest wyłącznie domeną sal baletowych czy instytucji artystycznych – stał się również uniwersalnym językiem komunikacji, narzędziem rozwoju osobistego i społecznego, przestrzenią dialogu międzypokoleniowego oraz laboratorium nowych form ekspresji. To przestrzeń, w której umiejscowiona jest zarówno edukacja formalna (szkoły baletowe, uczelnie artystyczne), jak i pozaformalna (kursy, warsztaty, działalność domów kultury, szkół tańca, organizacji pozarządowych czy klubów sportowych) oraz nieformalna (samodzielne uczenie się, taniec w mediach cyfrowych, praktyki w przestrzeni publicznej).

Współczesna edukacja taneczna to nie tylko przekaz techniki, lecz także kształtowanie wrażliwości, tożsamości artystycznej i kompetencji społecznych. Umożliwia rozwijanie kreatywności, empatii, odporności psychicznej i umiejętności współpracy – zdolności kluczowych w dynamicznie zmieniającym się świecie. Jest także sposobem na budowanie kapitału społecznego i kulturowego.

Obszar ten stoi obecnie przed szeregiem wyzwań: od umacniania pozycji i znaczenia edukacji tanecznej w świadomości społecznej, przez wyrównywanie szans, po konieczność podnoszenia jakości i profesjonalizacji kadry pedagogicznej. Nowe technologie otwierają nieznane dotąd możliwości – demokratyzują dostęp do wiedzy, pozwalają na hybrydowe modele nauczania i łączenie środowisk na niespotykaną skalę. Jednocześnie wzrasta potrzeba systemowego wsparcia oraz uznania edukacji tanecznej za istotny element polityki kulturalnej, a także rozwijania ścieżek kształcenia zarówno dla artystów, jak i badaczy, animatorów czy menadżerów tańca.

To zadanie na kolejne lata – budowa systemu, w którym edukacja formalna i pozaformalna będą się wzajemnie wzmacniać, a każda droga – od szkoły baletowej po niezależne kolektywy – będzie miała równą szansę na rozwój. Przyszłość polskiej edukacji tanecznej wymaga dialogu, współpracy i otwartości – zarówno na dziedzictwo, jak i na potrzeby kulturalne współczesnego społeczeństwa. To inwestycja w przyszłość – w ludzi, którzy dzięki tańcu uczą się nie tylko techniki, ale również kształtują swoją osobowość. ➤

Edukacja w szkołach baletowych – dylematy, wyzwania, innowacje *perspektywa socjopedagogiczna*

dr hab. Katarzyna Sadowska, prof. ucz.

Wydział Studiów Edukacyjnych

Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0002-3150-8304

Wprowadzenie

Balet w polskiej kulturze funkcjonuje od XVI wieku, nadal jednak na polskim rynku wydawniczym brakuje opracowań dotyczących kształcenia artystycznego w zakresie tańca (Rutkowska-Sagała 2019, s. 7). Paradoksalnie, pomimo swojej długiej historii, balet nie był dotąd także postrzegany jako wystarczająco „ważny”, aby wprowadzić go na uniwersytety jako autonomiczną dyscyplinę akademicką (Noja-Nebyła, b.d.). Wprawdzie wprowadza się obecnie, także i w Polsce, pedagogikę tańca na niektóre uczelnie (np. na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie), nadal jednak w opracowaniach pedagogów brakuje w tym

obszarze szerszej refleksji, a wielu badaczy pedagogikę tańca postrzega w kategoriach wąskiego obszaru zainteresowań edukacji estetycznej lub edukacji fizycznej. Nie ma także dotąd wyraźnie zarysowanych podstaw naukowych subdyscypliny pedagogicznej o nazwie pedagogika tańca, choć na szczęście na gruncie nauk społecznych coraz częściej porusza się zagadnienia związane z szeroko pojętym ruchem, bowiem dostrzega się szereg korzyści płynących dla człowieka, który ruch ten lub taniec uprawia.

Dydaktyka edukacji baletowej, podobnie jak dydaktyka w obszarze profesjonalnego szkolnictwa muzycznego, pozostaje w dużej mierze niezmienną od lat 60. XX wieku. Metody wciąż oscylują niemal wyłącznie wokół treningu technicznego, pomija się jednak podmiot edukacji artystycznej, jakim jest uczeń, który traktowany jest niejednokrotnie w kategoriach przedmiotu, mającego pełnić wyłącznie rolę nośnika sztuki. Dodatkowo, jak pisze Katarzyna Jagodzińska:

W powszechnej świadomości zadaniem uczelni artystycznych jest kształcenie wielkich Artystów, którzy wytyczać będą nowe drogi polskiej kultury i których nazwiska staną się synonimami kraju. Takie osoby są w zdecydowanej mniejszości, natomiast zdecydowana większość absolwentów świadczy i świadczyć będzie usługi na rynku pracy (Jagodzińska 2013, s. 173).

Podobnie rzecz wygląda w szkołach ponadpodstawowych, w których kształcenie nie jest zróżnicowane w zależności od potrzeb i możliwości uczniów, a koncentruje się często na treningu do zawodu solisty. Sławomir Woźniak w wywiadzie udzielonym Michałowi J. Stankiewiczowi wskazuje, że: „W Polsce system szkolnictwa oparty jest na metodyce Agrippiny Waganowej, która powinna gwarantować wykształcenie wspańskiego tancerza zaraz po skończeniu dziewięciu lat szkoły” (Stankiewicz 2008/2009), postawić jednak należy pytanie o to, czy w szkołach baletowych kształcić należy wyłącznie wspaniałych tancerzy tańca klasycznego? Maria Aleksandrovich zauważa: „Tanecznie uzdolnionych jest wielu, ale nieliczni osiągają wymarzony cel, sukces. W balecie primabalerin jest

tylko kilka” (Aleksandrovich 2015–2016, s. 398). Biorąc nadto pod uwagę konieczność wczesnego przekwalifikowania się tancerzy klasycznych, fakt zatrudniania w polskich teatrach tancerzy zagranicznych, a także mając na uwadze, że wiele młodych osób zmuszonych jest do opuszczenia szkoły baletowej np. ze względu na rozwój sylwetki uniemożliwiający spełnienie narzuconych tancerzom klasycznym wysokich standardów w zakresie budowy ich ciała (Aleksandrovich, Kowalczyk 2020; Nolan 2011; Żuława, Pilch 2012; Souza dos Anjos, Oliveira, 2015), czy nie warto do problemu edukacji w zawodzie tancerza lub profesjonalnej edukacji tanecznej podejść nieco szerzej?

Balet klasyczny jest często uważany za dobry fundament dla techniki tanecznej, o czym na stronach internetowych przekonują potencjalnych klientów najczęściej prywatne studia taneczne¹. Dzieci zainteresowane nauką tańca zazwyczaj zaczynają od nauki baletu lub zajęć, które reklamowane są jako balet, a które mają różnorodną jakość (Konaszkiewicz 2024b, s. 42–43). Sam balet jednak, jako kierunek kształcenia w szkołach artystycznych, jest nie tylko bardzo wymagający technicznie, ale praca w profesjonalnych zespołach baletowych jest rzadka i bardzo konkurencyjna, a wiele karier zostaje przerwanych z powodu kontuzji, które mogą skrócić lub zakończyć działalność artystyczną tancerza. W rezultacie wiele osób w pewnym momencie swojej kariery porzuca balet i przechodzi do innego stylu tańca (Walton, Mackay 2022). To kolejna przesłanka do namysłu nad możliwością głębokiej reformy szkolnictwa w zakresie tańca².

¹ Wniosek poczyniony przez autorkę w oparciu o analizę około 40 stron internetowych oferujących prywatną naukę tańca.

² W rozporządzeniu MKiDN z dnia 6 czerwca 2019 r. w sprawie ramowych planów nauczania w publicznych szkołach i placówkach artystycznych w załączniku nr 6 można dostrzec, że w edukacji w szkołach baletowych wyraźnie dominuje taniec klasyczny, a pozostałe techniki taneczne zajmują stosunkowo niewielką ilość godzin, por. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 6 czerwca 2019 r. w sprawie ramowych planów nauczania w publicznych szkołach i placówkach artystycznych, Dz. U., Warszawa, dnia 5 lipca 2019 r., Poz. 1247, s. 44–52.

Dylemat profilowania edukacji

Behawioralny trening, ustawiczne egzaminowanie, nadto ocena, której kryteria nie do końca są możliwe do sprecyzowania powodują, że dzieci i młodzież, pomimo zamiłowania do sztuki, rezygnują z edukacji lub są proszeni o zmianę kierunku kształcenia (proszeni o opuszczenie szkoły), bowiem „nie rokują”, „zaniżają” poziom tzw. klasy nauczycieli. Uczniom mierzącym się z pewnymi niedostatkami, proponowana jest najczęściej rezygnacja z zawodu, niezależnie od ich zamiłowania do tańca i potencjału rozwoju w zawodach okołotanecznych w przyszłości. Nie bierze się pod uwagę faktu, że wielu artystów ewentualne braki techniczne oraz pewne niedoskonałości może przekształcić w przyszłości w potencjalne korzyści dla budowania prestiżu zawodu nauczycielskiego lub dla promocji szeroko pojętej kultury. Uczniowie o mniejszym potencjale wykonawczym, czują się niejednokrotnie przegrani, naznaczeni, a wszelkie ich inne mocne strony są pomijane, uniemożliwiając rozwój i edukację do innych pokrewnych zawodów powiązanych ze sztuką tańca. Absolwent szkoły artystycznej, który podejmuje studia w obszarze teorii muzyki lub tańca uznawany jest częstokroć za gorszego od tego, który otrzymał indeks na kierunku wokalnym, instrumentalnym lub pedagogicznym. Nie buduje się także prestiżu zawodu nauczycieli sztuki, a wybór specjalności pedagogicznych, zamiast wykonawczych, jest zazwyczaj tzw. „gorszym” wyborem. Jak pisze Nogaj, często okazuje się, że:

Na etapie kształcenia zdecydowanie najwięcej czasu i zaangażowania wymaga się od przyszłych nauczycieli w obszarze doskonalenia własnego warsztatu kompetencji specjalistycznych – one bowiem gwarantują rzetelną wiedzę i umiejętności zawodowe. Istotnie mniej czasu poświęca się na kwestie dydaktyczne i uwarunkowania psychologiczne. Choć w praktyce edukacyjnej oczekiwania są zdecydowanie odwrotne. Przede wszystkim zwraca się uwagę na to jakim nauczyciel jest człowiekiem (kompetencje psychologiczne), następnie czy wie jak uczyć (kompetencje dydaktyczne) i czy ma odpowiednią wiedzę aby nauczyć (kompetencje specjalistyczne; Nogaj 2019, s. 133).

Tymczasem, w wyniku negatywnej selekcji do zawodu, można zaryzykować stwierdzenie, że w Polsce brakuje obecnie rzetelnie przygotowanych nauczycieli, którzy są świadomi, z czym borykali się w drodze własnej edukacji i mają szeroki wachlarz kompetencji dotyczących spojrzenia na problem z różnych perspektyw. Brakuje także ambasadorów sztuki, którzy mogliby, kończąc np. szkołę baletową z mniejszymi sukcesami w obszarze wykonawstwa, nadal pozostawać miłośnikami tańca i krzewić kulturę taneczną w społeczeństwie oraz wyjaśniać jej znaczenie dla rozwoju człowieka, chociażby jako teoretycy i badacze tańca, krytycy i publicyści, wreszcie producenci, managerowie i promotorzy tańca, tak potrzebni dla rozwoju i efektywnego działania całego ekosystemu tej branży. W polskich szkołach kształcą się na ogół potencjalnych solistów, pomimo, iż praktyka zawodowa potrzebuje ludzi pracujących zespołowo i świadomie przeżywających kulturę, a także aktywizujących społeczeństwo do uczestnictwa w kulturze wysokiej.

Pierwszym istotnym dylematem współczesnej zawodowej edukacji artystycznej wydaje się zatem tworzenie przestrzeni rozwoju dla uczniów nazywanych do dziś „nierokującymi”, jednakże z potencjałem do podtrzymywania tradycji i kultury w różnorodny sposób. Szkoła baletowa, poza nauką tańca, winna wspierać młodych ludzi w rozwoju różnorodnych kompetencji, bowiem nawet w przypadku szczególnie uzdolnionych adeptów sztuki, ich kariera w tańcu klasycznym trwać będzie stosunkowo krótko (do wieku 35–45 lat), gdyż wiele choreografii baletowych stworzonych jest do wykonania przez młodych tancerzy (Aleksandrovich, Kowalczyk 2020, s. 335).

„Gorsi”, bo nie będą solistami?

Uczniowie „trójkowi” lub „czwórkowi” wiedzą, że pozostają „w tyle”, za lepszymi od nich kolegami i nie proponuje się im alternatyw, w których mogliby się z powodzeniem rozwijać. Swoistym paradoksem jest „rzucanie” przez uzdolnione dzieci i młodzież kontaktu ze sztuką, do której

zrażeni zostają oni w szkołach zawodowych poprzez owo naznaczenie, nieprzychylnie komentarze, poprzez ustawiczne przypominanie, że „braki” są najważniejsze i to one decydują o „miejscu w szeregu”. Absolwenci szkół muzycznych, zaraz po zakończeniu egzaminu dyplomowego i szkoły, obiecują sobie, że nigdy już nie dotkną instrumentu. Jak donosi Zofia Konaszkiewicz:

Można podać również przykłady osób, które po zaliczeniu kilku klas szkoły baletowej, a nawet po jej ukończeniu, nie chcą więcej słyszeć o balecie. Nie dość, że nie wytworzyła się u nich potrzeba z tego zakresu, to jeszcze powstał uraz, demonstrowany nieraz w bardzo ostrych słowach i postawach. Osoby te zostały utracone dla danej dziedziny sztuki. Należy mieć nadzieję, że nie na zawsze, choć takiej pewności nie ma. Przyczyną urazu jest niemal zawsze nauczyciel czy instruktor prowadzący zespół, który nie umiał odpowiednio postępować z dzieckiem w procesie nauczania tańca. Należy więc podkreślić wagę doboru odpowiednich nauczycieli na każdym poziomie nauczania, a szczególnie w odniesieniu do dzieci młodszych. Jak już zostało powiedziane, nie wystarczy przygotowanie merytoryczne, nawet jeśli jest bardzo dobre, ale potrzebna jest znajomość dziecka i empatyczny stosunek do niego (Konaszkiewicz 2024a, s. 44).

Zamiast proponować potencjalnym „nie solistom” alternatywną ścieżkę edukacyjną, umożliwiającą wykorzystanie zdobytych już przez nich umiejętności i przeprofilować kształcenie na kierunki np.: tańca zespołowego, animatora, krytyka tańca, choreografa lub na wzór funkcjonujących niegdyś liceów pedagogicznych tworzyć profile nauczycielskie na poziomie szkół ponadpodstawowych, wyklucza się ze środowiska osoby o dużych zasobach, jednak „nie dość dobre” do wybitnej kariery scenicznej. To kardynalny błąd systemu edukacji w zawodach artystycznych, bowiem wielokrotnie obserwuje się, iż osoby spędzające dekadę w szkole artystycznej mają mniejszą wolę obcowania ze sztuką niż amatorzy, których wspierano w ich pasjach w okresie dzieciństwa i dorastania i którzy nie odczuwali tak silnej presji, by być doskonałymi w tym zakresie.

Nie przychodzi tutaj także z pomocą współcześnie obserwowany kryzys kultury zdominowany przez działania o charakterze komercyjnym. Uczeń obserwuje w mediach tzw. „artystów”, którzy nie dość, że nie zawsze posiadają przygotowanie do wykonywanej pracy scenicznej, to dodatkowo zostają wykreowani na „gwiazdy” pomimo ich znikomych umiejętności. W mediach, które zniewalają umysły młodzieży komercyjną „antykulturą” dostrzec można udziwnione postacie pozbawione fundamentalnych umiejętności, budujące swój wizerunek na bazie chaosu wykonawczego. Promowane jest naśladownictwo, manieryzm, ekstrawagancja w wizerunku scenicznym (por. Kawecki 2010). Młodzież, która podejmuje edukację w zawodach artystycznych w profesjonalnym szkolnictwie i poświęca wiele czasu i zaangażowania doskonaleniu własnych umiejętności, a jednocześnie śledzi przekazy medialne, niejednokrotnie dostrzega, że drogę swoją przemierza w niewiadomą stronę. Wieloletnia nauka w szkołach artystycznych nie kończy się bowiem występami w popularnych programach i wysokimi gażami, a rozterkami nad własną samooceną, trudnościami ekonomicznymi związanymi z niezwykle wymagającym rynkiem pracy w tym zawodzie, a także z dramatycznym poszukiwaniem różnorodnych alternatyw już od wczesnej dorosłości.

Jak zaznacza Zofia Konaszkiewicz:

Edukacja artystyczna, w tym baletowa, daje niepowtarzalną szansę zetknięcia się i obcowania, z pięknem. Stwarza okazję do swoistego zamknięcia się na określony czas w jego kręgu. Niezapomniane przeżycia z tego okresu pozostają w psychice na całe życie i w jakiś sposób na nią oddziałują, choć po czasie na ogół nie są uświadamiane, powroty do nich mogą stanowić motywację do poszukiwania przeżyć podobnego rodzaju (Konaszkiewicz 2024b, s. 20).

Ponieważ edukacja taka daje szansę zetknięcia z pięknem, należałoby także uczynić je szeroko pojętym środkiem wychowawczym i tworzyć przestrzeń dla każdego młodego człowieka, który, pomimo mniejszych

predyspozycji do wykonywania zawodu na poziomie doskonałym, pasję tę pragnie w sobie utrzymywać i dzielić się nią w przyszłości z innymi ludźmi. Poszerzenie obszarów kształcenia, np. o specjalizację w obszarze tańca współczesnego (bowiem jak dotąd, w podstawie programowej kształcenia w szkołach baletowych taniec ten zajmuje miejsce marginalne³), powinno stać się normą. Tym bardziej, że jak piszą Jadwiga Majewska (Grabowska) i Joanna Szymajda, wydaje się iż taniec ten jako:

aktywność zarazem solowa i grupowa (...) pobudza do osobistej kreatywności niesprzecznej z interesami innych, (...) uczy współpracy i negocjacji, dostarcza doświadczeń integrujących i interkulturowych. Zaznaczyć także warto, iż taniec współczesny, skierowany przede wszystkim do ludzi młodych, wprowadza ich we współczesne mechanizmy demokratycznych stosunków społecznych, uczy pozytywnego myślenia i wytrwałości, (...) wpływa na harmonijny rozwój ciała, intelektu i psychiki [i przyczynia się, K. Sadowska] do rozwoju zdrowej i samodzielnej osoby (Grabowska, Szymajda 2009, s. 6).

Ma zatem wiele walorów wychowawczych i socjalizacyjnych.

Uczeń szkoły artystycznej (baletowej) jako podmiot oddziaływań edukacyjnych

Kolejnym dylematem wydaje się zwrócenie uwagi na przesłanki rozwoju człowieka oraz potrzebę wychowania w dialogu z wychowankiem. Jak zaznacza wspomniana Z. Konaszkiewicz:

³ Por. Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 6 czerwca 2019 r. w sprawie ramowych planów nauczania w publicznych szkołach i placówkach artystycznych, Dz. U., Warszawa, dnia 5 lipca 2019 r., Poz. 1247, s. 44–52.

Szczególnie ważnym okresem dla rozwoju różnego rodzaju umiejętności jest wiek dziecięcy. Wszystkie dobre działania pedagogiczne z tego czasu procentują w dalszym życiu w wielu jego obszarach. Niestety złe działania pedagogiczne również mają swoje reperkusje w dorosłości, czego pedagogzy na ogół nie są świadomi. Nauczyciele koncentrują się na osiągnięciu sukcesu, realizacji programu, zadowoleniu dyrekcji, spełnieniu życzeń rodziców czy sponsorów, a ich wiedza psychologiczna i pedagogiczna zdecydowanie pozostaje zbyt mała. Niejednokrotnie uważają ją nawet za zbędną, co jest ogromnym błędem. Rozwój dziecka przez taniec w różnych placówkach, a zwłaszcza w szkołach baletowych, musi być oparty na ogólnym rozwoju dziecka w kontekście psychologicznym (Konaszkiewicz 2024a, s. 30).

Warto podkreślić, w ślad za Anitą Makuszewską, że „praca w szkole tańca różni się znacznie od tej w szkole ogólnokształcącej tak, jak odmienna jest charakterystyka grupy dzieci i młodzieży, nad którą roztaczamy pedagogiczną i artystyczną opiekę” (Makuszevska 2019, s. 54). Tancerze, jako środowisko, są w znacznie większym stopniu nastawieni na odniesienie sukcesu niż ich „nietaniecujący” rówieśnicy (Makuszevska 2019, s. 54), a presja ta znajduje odzwierciedlenie w emocjach i funkcjonowaniu społecznym młodych adeptów sztuki.

Istotnym więc obszarem kształcenia nauczycieli powinna stać się wiedza psychologiczna i pedagogiczna podporządkowana nie tylko metodyce pracy z podmiotem, jakim jest uczeń, ale także koncentrująca się na sprawnej komunikacji, dostrzeganiu, wyzwalaniu i utrwalaniu zasobów drugiego człowieka, na pracy, zgodnie z przesłankami psychologii pozytywnej, na tzw. „mocnych stronach” ucznia (Adamowicz 2020; Ratajczyk 2017; Uszyńska – Jarmoc, Głowska-Sołdatow 2023).

Przekraczając próg szkoły baletowej, młody adept sztuki nie posiada świadomości w zakresie oczekiwań, z którymi będzie się mierzył. Najczęściej jest osobą zafascynowaną tańcem i gotową do podjęcia wyzwań. Jest motywowany wewnętrznie do pracy nad doskonaleniem swojego zmieniającego się w wyniku dojrzewania ciała. Tymczasem,

brak uwzględnienia determinantów rozwoju emocjonalnego i społecznego uczniów szkół artystycznych w procesie edukacji powoduje częste frustracje, poczucie niesprawiedliwości. Ustawianie młodych przy drążku „podług ich możliwości” już na etapie lekcji lub egzaminów daje im jasną informację, czy są dobrzy, czy nie. Dominuje praca z uczniem zdolnym, przy jednoczesnym braku troski o udzielenie wsparcia i zwrócenie uwagi na zasoby młodzieży o innych predyspozycjach, niż technicznych. Dodatkowo, jak opisują Katarzyna Sadowska i Marta Kędzia:

Lekcje tańca przeprowadzane są grupowo, co utrudnia pedagogom koncentrację na indywidualnych trudnościach ucznia, czuwanie nad precyzją ruchu u każdego z podopiecznych i nad kształtowaniem przez każdego młodego tancerza wyrazu artystycznego. Pochodną tej trudności jest problem wyboru ucznia, którego należy szczególnie obserwować, aby okazać mu wsparcie. Nauczyciele z reguły koncentrują się na uczniach najzdolniejszych, inwestują swój czas i zaangażowanie w edukację tancerzy obdarzonych najlepszymi predyspozycjami. Najchętniej pracują z uczniami, którym ze swobodą udaje się zrealizować zadania, np. nowe elementy ruchu (Sadowska, Kędzia 2024, s. 159).

Być może więc należałoby, na pewnym etapie edukacji młodzieży, rozważyć wprowadzenie przynajmniej jednej lub dwóch w tygodniu lekcji indywidualnych, tak jak ma to miejsce w przypadku szkół muzycznych podczas nauki gry na instrumencie. Bezpośredni kontakt ucznia z nauczycielem dałby szansę na nawiązanie relacji, która być może umożliwiłaby młodemu człowiekowi bardziej efektywną pracę nad własnymi zasobami. Ponadto, jak już zaznaczono:

Aby pracę pedagoga tańca nieco ułatwić, uczniowie stosują jednolity ubiór i fryzury, które mają umożliwić nauczycielowi dostrzeganie najmniejszych niuansów w pracy nad techniką tańca klasycznego. Podczas lekcji baletu nauczyciele ustawiają dzieci przy drążkach, aby zaszeregować je według poziomu umiejętności. Ta niepisana tradycja decyduje

o tym, że uczniów o największym potencjale ustawia się przy środkowym drążku sali, przy bocznych zaś stoją z reguły dzieci, które mają problemy z realizacją stawianych im wymagań. Zatem już samo ustawienie uczniów w klasie tanecznej dostarcza dziecku informacji o jego umiejętnościach, jednocześnie jednak określa jego status w grupie rówieśniczej. Młodzi tancerze przez to zaszeregowanie w przestrzeni klasy spoglądają na siebie często z niechęcią, pogardą, dochodzi do rywalizacji oraz obniżenia poziomu samooceny wśród uczniów ustawionych na bocznych ścianach sali lekcyjnej. W wyniku takiego ustawienia dziecko, które potrzebuje więcej czasu na opanowanie materiału nauczania lub które nie radzi sobie w takim stopniu, jak sprawniejsi rówieśnicy, zostaje naznaczone przez kolegów już podczas lekcji, a tym samym zajmuje niższą pozycję w społecznej hierarchii klasowej oraz szkolnej (Sadowska, Kędzia 2024, s. 159).

Tymczasem, jak podkreśla Paulina Drążewska-Peret:

Młodzi szczególnie wpisują się w nurt podmiotowego ujmowania rzeczywistości, bowiem relacje jednostki z partycypowaną rzeczywistością społeczno-kulturową intensyfikują się w okresie adolescencji, kiedy to młodzież świadomie podejmuje refleksje nad swoim miejscem w systemie społecznym, w ramach realizacji szeregu tożsamościowych zadań rozwojowych (Drążewska-Peret 2015, s. 114).

Nadmienić w tym miejscu należy, że, jak podaje Maria Aleksandrovich:

Młodzi tancerze spędzają na treningu po 15 godzin tygodniowo i to przyczynia się do powstania nowej subkultury. Ta subkultura jest introwersyjna, emocjonalna oraz zmotywowana na osiągnięcie celów zawodowych. Natomiast sposób osiągnięcia sukcesu może spotkać się z akceptacją lub dezaprobatą, może również pojawić się negatywna ocena sukcesu przez najbliższe otoczenie społeczne, wynikające z zazdrości lub zawiści innych osób lub z poczucia odmiennych wartości etycznych (Aleksandrovich 2015–2016, s. 383).

Funkcjonowanie w grupie społecznej z etykietą „gorszego” odbija się mocno na relacjach pomiędzy uczniami. Ponieważ w zawód artysty wpisana jest rywalizacja, uczniowie szkół artystycznych powinni nie tylko zostać objęci pomocą psychologiczno-pedagogiczną przez specjalistów zatrudnianych w szkole (a wynikającą z Rozporządzenia Ministra Edukacji Narodowej z dnia 9 sierpnia 2017 r. w sprawie zasad organizacji i udzielania pomocy psychologiczno-pedagogicznej w publicznych przedszkolach, szkołach i placówkach⁴), ale także każdy nauczyciel, również przedmiotu głównego, winien się taką wiedzą legitymować, a wiedzę tę powinien stosować w pracy z każdym uczniem. Warto byłoby rozważyć podnoszenie kompetencji w tym obszarze wszystkich nauczycieli szkół artystycznych i uświadamiać im, jak istotne jest wychowanie oraz socjalizacja dla rozwoju człowieka, który – w szkołach artystycznych – ustawicznie jest weryfikowany, a weryfikacja ta przekłada się często na jakość kontaktów interpersonalnych z innymi uczniami i ogólną samoocenę.

Szkoła jako miejsce opieki i wychowania

W tym miejscu pojawia się dylemat dotyczący kształcenia nauczycieli tańca na poziomie szkół wyższych, w których zwracać powinno się szczególną uwagę na zadania szkoły, wśród których kształcenie występuje obok wychowania i opieki. Te niestety, w polskim systemie oświaty są często pomijane. Tymczasem, poza ewentualną terapią, która nie zawsze jest przecież konieczna, wiodącą rolę w procesie wspierania rozwoju człowieka spełniają także opieka i wychowanie (rozumiane także w kategoriach profilaktyki zaburzeń i dysharmonii rozwojowych) i są one powinnością szkoły, także artystycznej. Jak zaznacza Anna Antonina Nogaj, w przypadku okoliczności niewymagających specjalistycznej pomocy

⁴ Por. Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 9 sierpnia 2017 r. w sprawie zasad organizacji i udzielania pomocy psychologiczno-pedagogicznej w publicznych przedszkolach, szkołach i placówkach, Dz. U. poz. 1798.

terapeutycznej, to nauczyciele odpowiedzialni są za podejmowanie starań „o zapewnienie uczniowi bezpiecznych i spokojnych warunków do nauki, pomimo doświadczania przez niego sytuacji trudnej” (Nogaj 2020, s. 65). Jak przekonuje autorka:

Zaburzenia zdrowia psychicznego i dramatyczne osobiste doświadczenia, w połączeniu z wysoką wrażliwością osoby artystycznie uzdolnionej, przy braku odpowiedniego wsparcia otoczenia, torują drogę do podejmowania przez młodzież tak dramatycznych i często nieodwracalnych dla życia kroków. Niestety słychać również wśród opinii publicznej głosy byłych absolwentów poszczególnych typów szkół artystycznych, że to <<skostniały>> i despotyczny styl nauczania artystycznego był powodem ich osobistych dramatów (Nogaj 2020, s. 60).

Dodatkowo warto nadmienić w ślad za Jagodzińską że już:

W 2012 roku środowiska zaangażowane w dyskusję o szkolnictwie artystycznym zaproponowały wprowadzanie bardziej różnorodnych technik wspierających klasyczny i współczesny kierunek kształcenia baletowego, pogłębienie procesu kształcenia ucznia kreatywnego, zainteresowanego zmianami zachodzącymi w choreografii europejskiej oraz poszerzenie autonomii dyrektorów szkół w podejmowaniu decyzji dotyczących profilu kształcenia artystycznego w danej placówce (Jagodzińska 2013, s. 165).

Ponownie – rozważyć warto profilowanie kształcenia, przynajmniej na poziomie szkoły ponadpodstawowej, które umożliwiłoby wszystkim chętnym pozostawanie w środowisku sztuki, odnalezienie swojego w nim miejsca nawet w sytuacji, gdy z jakichś powodów nie spełniają oni oczekiwań na poziomie najwyższym. Jak zauważa bowiem Anna Antonina Nogaj:

Prawdą jest (...), że nie każde dziecko idealnie dostosowuje się do wymagań i oczekiwań szkolnictwa artystycznego. Czasem wynika to <<po

prostu>> z braku naturalnych, wrodzonych predyspozycji. Innym razem jest to efekt braku sprzyjającego środowiska, w którym albo szkoła, albo rodzina, albo szeroko rozumiane otoczenie społeczne (lub wszystkie te środowiskowe czynniki jednocześnie) nie pozwalają dziecku na spokojny rozwój osobowy i artystyczny. Tutaj nasuwa się więc pytanie – czy to dziecko, czy może jednak to otoczenie, system kształcenia i warunki środowiskowe powinny być tak ustrukturalizowane, aby umożliwić dziecku swobodny i optymalny rozwój jego potencjału? (Nogaj 2020, s. 58–59).

Ustanowienie kierunków kształcenia np. w obszarze tańca współczesnego, choreografii, krytyki i animacji zespołów tanecznych, nauczycielskiego, dałoby szansę każdemu uczniowi na spełnienie marzeń o podjęciu przyszłej pracy w zawodach powiązanych ze sztuką i umożliwiłoby pielęgnowanie pasji młodych ludzi. Im zaś samym dałoby przestrzeń do rozwoju zainteresowań, umożliwiłoby odczuwanie i rozwijanie zasobów innych, niż wyłącznie technicznych.

Postulat ten wydaje się szczególnie istotny w szkołach baletowych, w których uczniowie rozwijają się fizycznie nie zawsze zgodnie z kanonem piękna obowiązującym dla kształcenia w zakresie tańca klasycznego. Kształt zmieniającej się w nieznanym kierunku sylwetki młodego człowieka nie jest od niego zależny, zależne od niego są jednak: pasja, motywacja, a przede wszystkim determinacja w poświęceniu się owej pasji.

Z pomocą przyjść mogą w tym obszarze działania wychowawcze każdego nauczyciela zatrudnionego w szkole baletowej, wrażliwa obserwacja potrzeb rozwojowych ucznia, który w momencie, gdy nie osiąga zadowalających wyników na gruncie kształcenia w obszarze tańca klasycznego, może z powodzeniem rozwijać się np. w zakresie metodyki tańca, szeroko pojętego tańca zespołowego, choreografii lub w innych sferach.

Nauczycielami, którzy wiedzą jak trudno jest dochodzić do perfekcji, bywają niejednokrotnie osoby, którym perfekcja ta nie przychodziła w sposób łatwy. To oni, pod warunkiem stosownego przygotowania

pedagogicznego, mają szansę na odnalezienie odpowiednich metafor, dzięki którym wychowankowie są w stanie zrozumieć pewne zadania związane z samodoskonaleniem. Mają oni możliwość podjęcia pogłębionej i popartej osobistym doświadczeniem refleksji nad tym, jakie narzędzia zastosować, by móc wspierać ucznia w procesie edukacji. Nauczyciele, którzy świadomie wybierają swój zawód i są do jego wykonywania w pełni przekonani, zwracają uwagę na komunikację interpersonalną. Osoby, które doświadczały trudności, posiadają niejednokrotnie cenną i unikatową wiedzę, w jaki sposób je przezwyciężyć i mają szansę przełożenia tego doświadczenia na warsztat pracy. Jak zaznacza Ryszard Skawiński:

Praca nauczyciela jest pracą twórczą. Owoce tej pracy w głównej mierze zależą od niego samego, od jego kwalifikacji zawodowych (wiedza przedmiotowa, wiedza i umiejętności metodyczne, pedagogiczne i psychologiczne), jak i od jego osobowości, kultury osobistej, postawy, wyznawanych wartości, moralności. Ze względu na szczególne relacje, jakie powstają pomiędzy nauczycielem a uczniami, może stać się on dla nich wzorem lub antywzorem postępowania. Rewolucja technologiczna tak zwiększyła dostępność informacji oraz ich przepływ, że rola nauczyciela jako źródła wiedzy maleje. Staje się on przewodnikiem po zasobach wiedzy książkowej i zdigitalizowanej, ale jednocześnie po rozległych obszarach wartości, ideałach dobra, prawdy i piękna. Oczekuje się od nauczyciela, że wesprze rodziców w przygotowaniu ich potomstwa do samodzielnego życia w zmieniającym się świecie, do podejmowania trafnych wyborów, do całonocnej aktywności w sferze poznawczej, emocjonalnej i praktycznej, do współpracy z innymi (Skawiński 2020, s. 11).

Zakres zadań nauczyciela we współczesnym świecie jest zatem szerszy i wykracza znacznie poza dydaktykę przedmiotu. Wydaje się jednak, że edukacja w szkołach baletowych koncentruje się nadal na „podstawowej pracy dydaktycznej” (Q. Li 2024, s. 2), czyli przede wszystkim na „rozwijaniu giętkości fizycznej uczniów, tak aby ich ruchy ciała stały się bardziej

giętkie i piękne” (Q. Li 2024, s. 2). Tymczasem, nauczyciele tańca: „powinni łączyć treści nauczania, opracowywać rozsądny program nauczania, wprowadzać koncepcję nauczania estetycznego do nauczania w klasie, rozwijać umiejętności artystyczne uczniów, poprawiać ich zdolności estetyczne i kierować ich wszechstronnym rozwojem” (Q. Li 2024, s. 2). To właśnie wszechstronny rozwój człowieka stanie się w przyszłości jego największym kapitałem i to on decyduje w dużej mierze o jakości życia. Warto również dodać, iż tradycyjne kształcenie baletowe, jak wykazano w pierwszej części rozważań, kładzie nacisk na ścisłą dyscyplinę fizyczną. Zofia Konaszkiewicz opisuje niepokojące zjawisko:

(...) problemem jest zawężenie i jednostronność kształtowania potrzeb kulturalnych w szkole baletowej. Przy dobrze prowadzonej nauce nauczyciel koncentruje się na zainteresowaniu tylko baletem. Ten sam nauczyciel, który jako prowadzący przedmiot główny jest dla dziecka osobą znaczącą, potrafi na przykład zniechęcać ucznia do rozwijania wszelkich innych zainteresowań. Jest to oczywiście bardzo szkodliwe i odbija się na całym rozwoju danego dziecka, co ma swój wyraz także w tańcu. Nauczyciel osobiście wyrządza uczniowi krzywdę. Na szczęście nie wszystkie dzieci stosują się do takich wskazań i rozwijają swoje inne zainteresowania, a tym samym potrzeby kulturalne. W szkołach baletowych nie jest to jednak częste, gdyż uczniowie spędzają w nich bardzo dużo czasu i są ciągle zmęczeni. Poszerzanie zainteresowań wymaga mądrej stymulacji (Konaszkiewicz 2024 a, s. 44–45).

W odniesieniu do powyższego warto nadmienić, że szkoły amerykańskie włączają do swoich programów nauczania taniec współczesny, improwizację, a nawet aktorstwo. Te zmiany mają na celu wykształcenie wszechstronnych tancerzy, zdolnych do wykonywania zróżnicowanego repertuaru. Instytucje takie jak School of American Ballet wprowadziły kursy z zakresu technik choreograficznych i prezencji scenicznej, przygotowując uczniów do osiągania sukcesów zarówno w produkcjach klasycznych, jak i współczesnych (Dance Channel TV 2025). Dodatkowo, coraz częściej

wartością w światowej edukacji baletowej staje się zdrowie tancerzy. Szkoły priorytetowo traktują zapobieganie kontuzjom, wsparcie zdrowia psychicznego i edukację żywieniową. Programy obejmują jogę i pilates, które poprawiają elastyczność i siłę, jednocześnie zmniejszając ryzyko kontuzji (Li 2024, s. 108–113; Russell 2013, s. 199–210; Junge, Hauschild, Stubbe 2024; Douglas, Shahan, Camel, Vogel 2024; s. 161–169; Doyle-Lucas, Davy 2011, s. 65–75).

Również zespoły baletowe wprowadzają coraz częściej kompleksową opiekę nad zdrowiem tancerza. Program Zdrowego Tancerza w Royal Ballet School i sposób, w jaki nauka o tańcu jest łączona z pracą tancerzy stanowią doskonały przykład, który integruje sztukę z nauką (Wilson i Richards 2022, s. 2). Zespoły naukowców sportowych i ekspertów ds. opieki zdrowotnej, stanowiące integralną część kadr zespołów i szkół, zrewolucjonizowały sposób, w jaki tancerze przygotowują się do występów (Wilson i Richards 2022, s. 2). Coraz częściej analizuje się perspektywę wzmocnienia ciał i umysłów „tancerzy”, a nawet rozszerzenia ich możliwości (Wilson i Richards 2022, s. 2). Należałoby zatem zwrócić uwagę na aspekty wychowawcze i opiekuńcze obejmujące kompleksowe objęcie młodych adeptów sztuki wsparciem w zakresie ich szeroko pojętego dobrostanu psychofizycznego.

Innowacje technologiczne (wybrane przykłady)

W ciągu ostatnich dwóch dekad rozwijające się dziedziny nauki o tańcu i pedagogiki tańca zaowocowały badaniami, które wpłynęły na kształt i zmieniły krajobraz zawodowego szkolenia tanecznego i środowiska profesjonalnych wykonawców (Wilson i Richards 2022, s. 1). Dzisiejsi tancerze muszą być przygotowani na różnorodność miejsc pracy, co oznacza, że muszą być „znacznie bardziej wszechstronni niż ci sprzed dwóch dekad” (Wilson i Richards 2022, s. 2). Repertuar jest bardziej zróżnicowany i wymaga znaczącej i wszechstronnej sprawności fizycznej,

ponadto harmonogramy prób i występów wymagają od tancerzy płynnego poruszania się między wyzwaniami dzieła klasycznego, romantycznego lub neoklasycznego, a wyzwaniami współczesnego baletu XXI wieku, w którym wymagania techniczne i stylistyczne dla każdego dzieła są bardzo zróżnicowane (Wilson i Richards 2022, s. 2). Co więcej, od tancerza wymaga się obecnie znacznie częściej własnej inwencji i kreatywnej współpracy z choreografem (Butterworth 2012).

Jak powszechnie wiadomo, pandemia COVID – 19 przyspieszyła wdrażanie platform wirtualnych do nauczania baletu. Marian Cyrul pisał:

Nowoczesne narzędzia technologiczne wprowadzają taniec w nową erę, umożliwiając tancerzom eksplorację nowych możliwości i kształtowanie przyszłości sztuki tanecznej. Wirtualna rzeczywistość, aplikacje mobilne, motion capture czy specjalne kostiumy to tylko niektóre przykłady na wykorzystanie technologii w tej dziedzinie. Kombinacja tańca i technologii otwiera przed nami niezliczone możliwości twórcze i stwarza zupełnie nową estetykę w świecie tanecznym (Cyrul 2022).

Prestiżowe szkoły, takie jak Akademia Baletu Rosyjskiego im. Agrippiny Waganowej i Royal Ballet School, realizują także zajęcia online, umożliwiając uczniom na całym świecie dostęp do wysokiej jakości szkoleń⁵. Obecnie platformy takie jak Zoom i Google Meet są wykorzystywane nie tylko do zdalnych lekcji, ale także do prowadzenia międzynarodowych kursów mistrzowskich i warsztatów. Platforma Learn Ballet Online⁶ opracowała ustrukturyzowane programy wirtualne, które uczą podstawowych technik dla początkujących, czyniąc balet bardziej dostępnym niż kiedykolwiek wcześniej. Wirtualna nauka umożliwia również uczniom z odległych obszarów treningi z renomowanymi instruktorami.

⁵ <https://www.russianballetinternational.com/online-programs>, dostęp: 08.09.2025; <https://www.royalballetschool.org.uk/2023/11/11/one-year-of-intensive-courses-on-demand>, dostęp: 08.09.2025.

⁶ <https://learnballetonline.com/>, dostęp: 08.09.2025.

Akademia Baletu Bolszoi współpracuje z firmami technologicznymi, aby zintegrować biomechanikę z treningiem, pomagając uczniom osiągnąć precyzję ruchów (Dance Channel TV 2025). Te postępy rewolucjonizują sposób, w jaki tancerze doskonalą swój warsztat. W świetle najnowszych osiągnięć technologii warto być może zwrócić uwagę na możliwość zastosowania w edukacji tancerzy klasycznych specjalnych oprogramowań (np. optyczny system przechwytywania ruchu OPC (Q. Li 2024, s. 2) do uzyskania trójwymiarowych danych ruchów tanecznych nauczycieli i uczniów lub innych, które są wciąż doskonałe). Być może połączenie technologii, która jest źródłem intensywnych przeżyć dla młodzieży, pozwoliłaby na podniesienie ich motywacji do doskonalenia się oraz umożliwiłaby im wgląd we własną technikę oraz jej weryfikację.

Warto także zaproponować zastosowanie TIK⁷ w procesie wspierania uczniów szkół baletowych, którzy – z powodu ograniczonej dostępności tych placówek (por. *Mapa Tańca* s. 131 oraz *Odbiorcy tańca oraz dostępność oferty tanecznej w Polsce cz. 1 i cz. 2* s. 147) – pozostają często w szkolnych internatach lub bursach. Istotnym problemem dla wielu uczniów szkół baletowych jest funkcjonowanie z dala od środowiska rodzinnego, poczucie osamotnienia, tęsknota, niepewność, dezorientacja (Knapik 1986, s. 125–126). Wyzwaniem staje się niejednokrotnie harmonijne funkcjonowanie w gronie rówieśników i innych mieszkańców wspólnej przestrzeni życia poza domem. Choć wychowawcy to osoby, które „w instytucjach opieki nad dzieckiem zastępują dzieciom i młodzieży (czasowo lub na stałe) rodziców” (Wawro i Frąk 1994, s. 42), rodzicami jednak nie są. Ze względu na pojawiające się wśród młodych adolescentów problemy adaptacyjne, w instytucjach takich jak internaty czy bursy, jak pisze Beata M. Nowak:

(...) warto zadbać o tworzenie klimatu społecznego o dwoistym charakterze: terapeutyczno-wychowawczym i opiekuńczo-wychowawczym, zapewniającym wychowankom i uczniom warunki do wszechstronnego,

7 Mianem TIK określa się technologie informacyjno-komunikacyjne.

nieskrępowanego rozwoju w atmosferze bezpieczeństwa emocjonalnego – wzajemnej życzliwości, zrozumienia i szacunku (Nowak 2016).

W obszarze wsparcia dzieci i młodzieży w procesie zmiany środowiska wychowawczego z pomocą mogą przyjść właśnie technologie umożliwiające bieżący kontakt młodych uczniów oraz wychowawców internatów i burs z rodziną w procesie wsparcia emocjonalno-społecznego uczniów. Dzięki narzędziom takim jak Teams czy Zoom można zainicjować regularne, wspólne spotkania mające na celu ścisłą współpracę środowisk wychowawczych, co jest o tyle istotne, iż do szkół baletowych trafiają młodzi adolescenti, zaś – jak podają Konrad Piotrowski, Julita Wojciechowska i Beata Ziółkowska:

(...) wczesna faza dorastania (nazywana także wczesną adolescencją), czyli wiek obejmujący okres od 11/12 do 14/15 roku życia, to szczególnie ważny czas w życiu nastolatka. Wyznacza definitywny koniec okresu dzieciństwa i wejście w fazę życia związaną z gwałtownymi na początku, oraz głębokimi w dalszej perspektywie, zmianami w zakresie funkcjonowania biologicznego, psychicznego i społecznego (Piotrowski, Ziółkowska, Wojciechowska 2014, s. 5).

Młody człowiek wkraczający w mury szkoły baletowej doświadcza całkiem nowych wyzwań edukacyjnych, zaś jeśli dodatkowo pozostaje poza miejscem własnego zamieszkania, całkowicie zmienia swój dotychczasowy tryb życia. Na te kwestie nakładają się z kolei trudne zmiany wynikające z dojrzewania, bowiem:

Charakterystyczne dla wczesnej fazy dorastania jest to, że zmiany, będące w istocie dowodem prawidłowego przebiegu rozwoju, ujawniają się często w formie wycofania, trudności z wykorzystywaniem posiadanych kompetencji, braku rozeznania we własnych przeżyciach i możliwościach. Jest to charakterystyczny stan rozproszenia obserwowany w funkcjonowaniu psychicznym nastolatka na początku tego etapu

życia. Charakterystyczną cechą początków dorastania jest także negatywizm, czyli odrzucanie tego, co proponują dorośli, zarówno rodzice, jak i inne osoby. Jest to najczęściej przejaw rozpoczynającej się właśnie poważnej i trudnej pracy młodego człowieka nad sobą i koncepcją swojego życia (Piotrowski, Ziółkowska, Wojciechowska 2014, s. 5).

Dodatkowo warto być może rozważyć zastosowanie TIK w procesie edukacji baletowej w taki sposób, by udostępnić uczniom zamieszkującym inne miejscowości niż te, w których istnieją szkoły, naukę w domu. Warto więc pomyśleć o stworzeniu kompleksowych narzędzi umożliwiających naukę na wzór „szkoły w chmurze”. Choć rozwiązanie takie może budzić pewne kontrowersje, wydaje się o tyle zasadne, iż zaawansowane technologie stosowane są w zagranicznych ośrodkach edukacji baletowej, o czym wzmiankowano już wyżej, a dodatkowo przyczynić by się mogły do upowszechnienia edukacji artystycznej wśród rodziców, którzy mają szereg obaw dotyczących stałego odseparowania ich dzieci od środowiska rodzinnego. Warto także nadmienić, iż pandemia COVID-19 wymusiła już podobne rozwiązania, zatem możliwa jest koncentracja na możliwościach i doskonalenie wypracowanych w tym okresie rozwiązań.

Należy nadmienić, że obecnie prężnie rozwija się neuronauka. W przypadku neurokognitywistyki tańca, jak przekonuje Sandra Frydrysiak:

Interdyscyplinarne podejście pozwala lepiej zrozumieć fenomeny poznawania ruchu, percepcji, procesów uważności. To nam przynosi wiedzę nie tylko o tym, w jaki sposób ludzie uczą się tańca. Ale nauka bierze od świata tańca również to, w jaki sposób myślimy i percypujemy, a te ustalenia mogą być przenoszone do innych dyscyplin, do ogólnej wiedzy o człowieku (Frydrysiak 2021, s. 32).

Zastosowanie zdobyczy neuronauki w procesie edukacji tancerzy pozwoliłoby niewątpliwie na głębsze rozpoznanie procesów zachodzących w dydaktyce tańca (Karpati, Giacosa, Foster, Penhune, Hyde 2015). Biorąc pod uwagę powyższe, postulować można, by kształcenie do zawodu

tancerza stopniowo modyfikować także i we wskazanych kierunkach, bowiem zarówno technologia, jak i neuronauka mocno wkraczają do światowych trendów wyznaczających kierunki choreografii czy metodykę pracy nad ruchem (por. Duch 2018; zob. <https://aoiesteban.com/>).

Innowacje „krok po kroku” – przykład dobrych praktyk pedagogicznych w „systemowej” szkole

Choć system edukacji w szkołach artystycznych (także baletowych) nadal nie został poddany głębszej reformie, nowoczesne trendy znajdują oddolną drogę do klasycznych placówek, dzięki działaniu otwartych na zmianę dyrektorów i nauczycieli – wizjonerów o gruntownym przygotowaniu do zawodu a także szczególnej pasji. Interesującą, z punktu widzenia poruszanych tu kwestii, próbę wdrożenia innowacji pedagogicznych realizuje m. in. Dominika Babiarsz – poznańska artystka Teatru Wielkiego i nauczycielka tańca klasycznego w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu. Zaznaczyć należy, że jest ona zarówno tancerką klasyczną z ponad dwudziestoletnim stażem pracy w zawodzie, jak i gruntownie wykształconym pedagogiem tańca (absolwentką Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina) oraz pedagogiem legitymującym się studiami magisterskimi na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu. W związku z powyższym praktyki pedagogiczne wprowadzane w ramach pracy w „systemowej” Ogólnokształcącej Szkole Baletowej im. O. Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu, posłużą tu jako materiał dla studium przypadku i prezentacji możliwości wprowadzania zmian wewnątrz istniejących ram administracyjnych i formalnych. Nowatorstwo w procesie edukacji tancerzy klasycznych wdrażane przez opisywaną nauczycielkę ma na celu upodmiotowienie uczniów, nawiązanie z nimi więzi emocjonalnych, wzmacnianie ich wewnętrznej motywacji do nauki, wspieranie rozwoju krytycznego myślenia (w obszarze autoewaluacji), nawiązanie relacji z rodzicami uczniów w celu umożliwienia im pełniejszego zrozumienia sytuacji ich dzieci. Celem jest ponadto

uwrażliwienie młodzieży na szeroko pojętą kulturę tańca oraz dążenie do edukacji w drodze rozumienia i doświadczania (Sadowska, Babiarz 2025). Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu jest publiczną szkołą artystyczną, prowadzoną przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Utworzona została na mocy Zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 18 sierpnia 1951 r. i nie realizuje alternatywnego programu kształcenia, a rozwiązania wdrożone przez Babiarz zakładają przede wszystkim wnikliwą obserwację uczniów oraz poznanie kontekstów ich funkcjonowania w środowiskach wychowawczych – w rodzinie i szkole. W związku z powyższym możliwe jest wprowadzanie w ich ramach istniejącego systemu, co wydaje się istotne z uwagi na problematykę i złożoność procesów związanych z administracją i zmianami w sektorze publicznym. Babiarz zwraca również uwagę na funkcjonowanie uczennic i uczniów w przestrzeni klasy szkolnej dokładając wszelkich starań, by w klasie nie pojawiały się niepotrzebne animozje i zminimalizować ewentualną niezdrową rywalizację. Innowacje wdrażane są od roku szkolnego 2021/ 2022.

Jednym z istotnych komponentów pracy z uczniem proponowanych przez opisywaną nauczycielkę jest rozpoznanie zasobów, potrzeb i sytuacji rodzinnej jej uczniów. Na początku roku szkolnego młodzi tancerze otrzymują kwestionariusz ankiety pt. *Poznajmy się Uczniowie*, w którym każdy uczeń udziela odpowiedzi na zadane przez pedagogkę pytania. Kwestionariusz składa się z dwóch części. Pierwsza część zawiera pytania dotyczące różnych aspektów związanych z życiem ucznia. Druga część skonstruowana jest w oparciu o pytania dotyczące obszarów związanych z tańcem. Z kwestionariuszem przekazany uczniom koresponduje kwestionariusz pt. *Poznajmy się Rodzice*, który trafia do rąk rodziców i ma na celu zdiagnozowanie ich oczekiwań wobec nauczyciela, rozpoznanie sposobów postrzegania przez nich problemów, z którymi mierzą się dzieci, określenie obszarów rodziny wymagających wsparcia. Odpowiedzi udzielane przez respondentów są następnie starannie analizowane przez nauczycielkę, a także omawiane z rodzicami oraz uczniami podczas rozmów indywidualnych.

Ponieważ ocena osiągnięć uczniów w obszarze tańca klasycznego jest stosunkowo złożonym procesem, nauczycielka przedstawia uczniom *Kartę kryteriów ocen z tańca klasycznego*, sporządzoną przez nią w oparciu o Podstawowy System Oceniania i program nauczania tańca klasycznego obowiązujące w szkole. Karta kryteriów oceniania skonstruowana jest w taki sposób, aby uczeń otrzymywał jasny komunikat, za co będzie oceniany. Karta ta przekazywana jest nie tylko młodemu adeptowi sztuki, ale także ich rodzicom. Podzielona została ona na trzy kategorie. Pierwsza z nich dotyczy technik tańca klasycznego. W ramach kategorii przedstawiono rzeczowo aspekty, za które uczeń zostaje oceniany i w jakim stopniu. Drugą kategorią stał się artyzm. W kategorii tej oceniane są takie aspekty jak: muzykalność, interpretacja ruchu, płynność ruchu, zaangażowanie ucznia, autokorekta, improwizacja. Trzecią kategorią stał się tzw. etos tancerza. W kategorii tej wyszczególnione zostały takie czynności i zachowania ucznia, które powiązane są ze sferą wychowawczą. Wśród wskaźników wyszczególniono: zachowanie na lekcji, przygotowanie do lekcji, estetyczny wygląd, współpracę w grupie, pracę indywidualną, punktualność, zainteresowanie wiedzą o balecie.

Rodzice oraz uczniowie, którzy otrzymali sporządzony przez D. Babiara dokument, wyrażali przekonanie o jego dużym znaczeniu w procesie wspierania ich dzieci w edukacji. Podkreślali m.in., iż dzięki kryteriom wyszczególnionym w karcie mogą oni w bardziej rzetelny sposób zrozumieć nie tylko cele kształcenia przyszłych tancerzy, ale także zyskują możliwość nawiązania z dziećmi współdziałania na rzecz ich osiągnięć. Uczniowie z kolei, otrzymując opisywane narzędzie, przekonywali o jego motywacyjnej roli w podejmowanej na lekcjach pracy oraz, jak wynika z obserwacji poczynionej przez D. Babiara, starali się nie tylko dbać o obszary związane z techniką tańca, lecz także wspierać się wzajemnie w przypadku trudności związanych z uzyskaniem doskonałości i płynności ruchów. W gronie klasowym nawiązała się więc współpraca, a rywalizacja, która często dominuje w relacjach interpersonalnych młodych adeptów sztuki, znacząco zmniejszyła się na rzecz współdziałania.

Nowym pomysłem wspierającym rozwój uczniów jest także wprowadzona przez opisywaną nauczycielkę Karta informacyjna po I semestrze, zawierająca informację zwrotną skierowaną w formie pisemnej do ucznia. Studiując informację zwrotną, uczeń wyposażony zostaje w wiedzę na temat postępów i wskazań do dalszej pracy.

Karta przygotowana została w oparciu o trzy założenia, wśród których na plan pierwszy wysuwa się karta kryteriów oceny przedstawiona uczniom u progu roku szkolnego. Uczeń, świadomy kryteriów, ma możliwość pracy według zawartych w niej wskaźników. Karta informacyjna stworzona jest nadto w oparciu o prowadzoną przez nauczyciela codzienną obserwację ucznia w trakcie lekcji. Pedagog tańca klasycznego prowadzi arkusze obserwacji poszczególnych uczniów według wskaźników wyszczególnionych w ocenie, biorąc pod uwagę kryteria obowiązującej oceny. Trzecim założeniem zastosowania narzędzia jest troska nauczyciela o udzielenie informacji zwrotnej opartej o indywidualne możliwości i potrzeby każdego ucznia.

Karta Informacyjna skierowana jest nie tylko do uczniów, ale także do rodziców. Wnioski zawarte w dokumencie omówione zostają z uczniami podczas lekcji, z rodzicami natomiast podczas indywidualnych spotkań z nauczycielem. Co istotne, wbrew obowiązującym powszechnie w wielu szkołach artystycznych kanonów, nauczyciel przeprowadza najpierw rozmowę z rodzicem, aby ustalić sposoby wsparcia dziecka. Dopiero po uzgodnieniu wspólnego stanowiska osób dorosłych, informację otrzymuje uczeń, najczęściej w obecności rodziców. Dzięki takiemu postępowaniu dziecko, którego wyniki w edukacji nie były satysfakcjonujące (i otrzymało np. po egzaminie informację od grona pedagogicznego, że ma opuścić szkołę), nie musi, jak ma na ogół miejsce, przekazywać rodzicowi informacji o ocenie w poczuciu porażki. Rodzic, po rozmowie z pedagogiem dowiaduje się o ewentualnych trudnościach lub nawet uczestniczy w rozmowie o sugestii zmiany szkoły i może pomóc dziecku w trudnej dla niego sytuacji.

Babiarz wprowadziła także poszerzoną kartę egzaminacyjną⁸. Karta przygotowana została w taki sposób, by uczeń, którego obserwują

egzaminatorzy, nie był dla nich anonimowy. Rozszerzona karta zawiera więc rubryki, w których dodano imię i nazwisko, fotografię dziecka oraz tabelę umożliwiającą zapisanie przez komisję egzaminacyjną wskazań do pracy, zaobserwowanych trudności technicznych oraz mocnych stron dziecka.

Celem skonstruowania opisywanego narzędzia jest m.in. zachęcenie egzaminatorów do zwrócenia uwagi na mocne strony dziecka. Warto także dodać, iż zapisanie szczegółowej, rzetelnej informacji może stać się pomocne w trakcie dyskusji komisji egzaminacyjnej podczas wystawiania ostatecznej oceny. Dzięki możliwości zapoznania się z dokumentacją powstała w taki sposób, nauczyciel przedmiotu głównego otrzymuje rzetelną informację, na jakich wskazaniach do pracy w kolejnym roku powinien się koncentrować.

Ponieważ podczas egzaminów niektórzy uczniowie otrzymują od komisji egzaminacyjnej sugestię opuszczenia szkoły, Babiarcz za konieczne uznała stworzenie tym uczniom szansy na zmianę placówki w poczuciu nowych otwierających się przed nimi możliwości, nie natomiast w poczuciu porażki⁸. Nauczycielka zainicjowała więc tradycję uroczystego pożegnania uczniów odchodzących z placówki. Uroczystość odbywa się w gronie klasowym, w atmosferze życzliwości, uczeń otrzymuje list z podziękowaniem za dotychczasową pracę i życzeniami przyszłych sukcesów edukacyjnych. List podpisany jest przez nauczyciela przedmiotu głównego, dyrektora szkoły oraz pedagoga szkolnego.

⁸ Warto wyjaśnić, iż w szkole baletowej każdy rok kończy się egzaminem. Nauczyciel prowadzący klasę przygotowuje plan ustawienia uczniów w sali baletowej (ich miejsca przy drążku lub na środku sali), aby członkowie komisji obserwując daną osobę mogli zapisać sobie uwagi i proponowane oceny.

⁹ Przede wszystkim, zdaniem nauczycielki, informacje o trudnościach i małej szansie pomyślnego zdania egzaminu należy rodzicom i ich dziecku przekazać jak najwcześniej. Wówczas rodzice mogą samodzielnie podjąć decyzję o tym, czy dziecko przystąpi do egzaminu, czy nie zostanie narażone na stres z egzaminem związany i opuści szkołę bez uzyskania świadectwa, na którym widnieje negatywna ocena.

Treść listu do uczniów zawiera się w następującym cytacie:

Droga (imię ucznia),

dziękujemy, że byłeś z nami w szkole. Przez te lata widzieliśmy Twoje zaangażowanie oraz pasję do tańca.

W życiu często spotykamy się z sytuacjami trudnymi, które początkowo mogą wydawać się niezrozumiałe. Jednak pamiętaj, że każda zmiana jest szansą na rozwój, szansą na odkrycie nowych talentów. Zawsze chętnie będziemy Cię gościć w progach naszej szkoły.

Życzymy Ci, abyś nie ustawała w rozwijaniu swojej wrażliwości na sztukę, a w nowych wyzwaniach i pasjach znajdowała pierwiastki sztuki.

Dyrekcja oraz Nauczyciele Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej w Poznaniu.

Kolejną ciekawą propozycją jest „lekcja tańca poza salą baletową”. Ponieważ lekcje tańca klasycznego odbywają się z reguły w sali baletowej, a tylko część uczniów szkoły ma możliwość występów poza tym miejscem, nauczycielka proponuje dzieciom lekcje baletowe w Teatrze Wielkim, na placach zabaw, w przestrzeni parków miejskich lub w innych miejscach umożliwiających swobodny ruch. Innym pomysłem o charakterze innowacyjnym było zaproszenie przez nauczyciela uczniów do zwiedzania BodyWorlds – oryginalnej wystawy plastynacji dra Gunthera von Hagensa, która odbywała się w Poznaniu w 2023 r. Ważnym komponentem pracy pedagogicznej oraz uzupełnieniem praktycznej edukacji młodych tancerzy jest staranny wybór propozycji wydarzeń kulturalnych i edukacyjnych korespondujących z edukacją w zawodzie tancerza, aby uczniowie mieli szerszy pogląd na funkcjonowanie ludzkiego ciała i na sztukę. Każda „wycieczka” jest następnie przedmiotem dyskusji nauczycielki z uczniami, a wnioski stają się inspiracją do dalszej pracy nad techniką tańca.

Ciekawym narzędziem jest także wprowadzony przez pedagogkę Dziennik Korekt. Nauczycielka uznała, iż korekty należy dokumentować,

bowiem uczeń powinien mieć rzetelną wiedzę, nad czym powinien samodzielnie pracować¹⁰.

Zeszyt ten, zakładany przez każdego ucznia, służy do codziennego zapisywania korekt otrzymanych podczas lekcji tańca klasycznego. W dzienniku tym znajdują się nie tylko korekty, ale uczniowie proszeni zostają także o zapisywanie własnego pomysłu na wykonanie określonego ćwiczenia. Dzienniki te są także swoistym pamiętnikiem tancerza klasycznego. Nauczycielka zachęca uczniów, by w dokumencie tym opisywali oni ulubionych tancerzy, choreografów, istotne dla nich widowiska baletowe.

Nauczyciel, dzięki analizie zeszytów, ma wgląd w adnotacje dotyczące korekt, co umożliwia mu indywidualizację pracy z uczniem. Dzięki owej analizie zyskuje także informację o baletowych pasjach swoich uczniów.

Warto także nadmienić, że opisywana pedagogka pracuje w oparciu o metafory i obrazy mentalne, dzięki czemu uczniowie sprawniej posługują się ciałem (wyobrażają sobie np., że trzymają jakiś przedmiot na nodze lub lądują ciałem na oblodzonym jeziorze). Ważnym z uwagi na rozwój psychologiczny uczniów a niewymagającym żadnych zmian formalnych rozwiązaniem jest także losowanie miejsca przy drążku stosowane przez nauczycielkę podczas lekcji. Dzięki temu każdy uczeń ma możliwość zapoznania się z przestrzenią sali prób, a w gronie koleżanek i kolegów nikt nie zostaje wyróżniony lub upokorzony koniecznością zajęcia mniej znaczącego miejsca.

¹⁰ Wyjaśnić należy, iż „korekta” w procesie edukacji tancerzy klasycznych rozumiana jest jako informacja zwrotna nauczyciela, którą kieruje on do ucznia w celu ulepszenia jego indywidualnej poprawności wykonawczej. Często zdarza się, że nauczyciele w trakcie lekcji „zarzucają” ucznia mnogością werbalnych korekt, uczeń dodatkowo obciążony jest koniecznością zapamiętania sekwencji elementów ruchu w danych ćwiczeniach. Dla młodych adeptów sztuki baletowej wiąże się to z koniecznością ustawicznej koncentracji i wymaga szybkiego przetwarzania informacji. Zdaniem D. Babiarcz, nadmiar zadań do wykonania w szybkim tempie i w przestrzeni fizycznej prowadzić może do pewnego „zagubienia się” dziecka i zniechęcenia go do pracy lub do stresu. Autorka, aby uczynić korekty mniej efemerycznymi, poprosiła swoich uczniów o założenie zeszytu o nazwie Dziennik Korekt.

D. Babiarczy wprowadza stopniowo kolejne innowacje i twórcze pomysły edukacyjne, opracowuje warsztaty dla rodziców w celu uprzyśpieszenia im wiedzy na temat złożoności procesu edukacji ich dzieci, dokonuje ustawicznej ewaluacji wdrożonych propozycji pedagogicznych, zaś jej uczniowie są bardziej świadomi i zyskują poczucie bezpieczeństwa i zrozumienia. Ponieważ nauczyciel przedmiotu głównego jest dla dziecka osobą znaczącą (Konaszkiewicz 2024b, s. 45), to od jego pracy zależy motywacja ucznia do edukacji w obszarze baletu, ale także do rozwijania wszelkich innych pasji, a także to on odpowiada za kreowanie atmosfery sprzyjającej efektywnej komunikacji z rodzicami i dziećmi. Pomimo pewnych ograniczeń systemowych, na podstawie przedstawionego studium przypadku można obserwować liczne dostępne rozwiązania, które podejmowane oddolnie przez pracowników i dyrektorów placówek edukacyjnych, mogą znacząco pozytywnie wpłynąć nie tylko na poprawę wyników kształcenia artystycznego, ale także – a może przede wszystkim na rozwój emocjonalny dzieci i młodzieży zafascynowanej tańcem. Oczekując na reformy systemowe, można już teraz sprawić, aby uczniowie mieli poczucie podmiotowości, autonomii i odpowiedzialności za własny rozwój.

Zakończenie

Od wielu lat apeluje się w Polsce o dokonanie reform w obszarze kształcenia artystycznego, w tym także baletowego, jak np. opisuje ten problem Agnieszka Rutkowska-Sagata:

W 2012 roku środowiska zaangażowane w dyskusję o szkolnictwie artystycznym zaproponowały wprowadzanie bardziej różnorodnych technik wspierających klasyczny i współczesny kierunek kształcenia baletowego, pogłębienie procesu kształcenia ucznia kreatywnego, zainteresowanego zmianami zachodzącymi w choreografii europejskiej oraz poszerzenie autonomii dyrektorów szkół w podejmowaniu decyzji dotyczących profilu kształcenia artystycznego w danej placówce (Rutkowska-Sagata 2019, s. 7).

Wśród zagrożeń dla szkolnictwa artystycznego w Polsce wymienia się m.in.: brak strategii rozwoju całościowej, konsekwentnie realizowanej wizji szkolnictwa artystycznego w Polsce, niedostatki powszechnej edukacji artystycznej, brak istotnego wzrostu nakładów na edukację i sztukę z budżetu państwa, trudności z odnalezieniem się na rynku pracy (w zawodach związanych z tańcem) wśród absolwentów nieprzygotowanych do wymagań rynku pracy, brak możliwości usunięcia słabego nauczyciela szkolnego lub nauczyciela akademickiego, osiagającego niezadawalające efekty kształcenia, brak możliwości wpływania na pracę poszczególnych profesorów, brak analiz i prognoz rynku pracy dotyczących zapotrzebowania na absolwentów o określonych kwalifikacjach (Pawłowski 2008, s. 51–52).

Postulaty, wysuwane przez środowiska wnioskujące o reformy, są jednak od wielu lat dyskutowane bezskutecznie. I tak np. pomimo pewnych propozycji środowisk, przygotowanie do pracy w zawodzie tancerza klasycznego wiąże się wciąż z wieloletnim, jednokierunkowym kształceniem (głównie w obszarze tańca klasycznego), podczas którego nie dokonuje się weryfikacji uczniów pod kątem współczesnych i wiodących na świecie specjalizacji, gdyż specjalizacji takich dotąd w Polsce nie wprowadzono¹¹.

Konsekwencją takiego stanu rzeczy jest to, że każdy uczeń, który nie spełnia kryteriów kluczowych dla tzw. tradycyjnego tańca klasycznego, nie otrzymuje promocji do kolejnej klasy i opuszcza szkołę,

¹¹ Warto w tym miejscu nadmienić, iż edukacja tancerzy za granicą odbywa się często na innych zasadach niż w Polsce. W szkołach zakładanych przy teatrach kształcenie odpowiada z reguły profilowi repertuarowemu danej instytucji, jednak w szkołach prywatnych kształci się nie tylko tancerzy klasycznych, ale także artystów tańca współczesnego, do edukacji włącza się elementy akrobatyki, a także innych technik. Coraz częściej wprowadzane są także zajęcia z choreografii. W Polsce, w obszarze szkolnictwa artystycznego, stopniowo wprowadzane są zmiany w profesjonalnym szkolnictwie muzycznym, i tak np. w Poznańskiej Ogólnokształcącej Szkole Muzycznej II im. Mieczysława Karłowicza można uzyskać dyplom nie tylko w zakresie tradycyjnie postrzeganej sztuki muzycznej, ale także w obszarze muzyki rozrywkowej czy jazzu.

pomimo, iż mógłby w niej pozostać na profilu np. tańca musicalowego, zespołowego, współczesnego, na profilu krytyka sztuki, choreografii lub na innym, gdyby profile takie utworzono.

Do zweryfikowania systemu edukacji zmusza nas także ustawicznie zmieniający się świat. W tym także świat sztuki i szybki rozwój sztuki tańca. Tymczasem w szkole baletowej obserwujemy problem z wymiarem godzin przydzielonych na poszczególne techniki tańca, np. na klasyczny przeznaczono 12 godzin w tygodniu, a na współczesny – tylko 2 godziny tygodniowo. Profesjonaliści doskonale wiedzą, że tak nie może być, jeśli chcemy zbliżyć się do światowego poziomu sztuki tańca (Kociołkowska, 2013). Jak zauważa Bożena Kociołkowska (2013), obrona wciąż istniejącego stanu rzeczy w edukacji tanecznej z punktu widzenia m.in. rozwoju sztuki tańca w Polsce nie ma sensu. Zmieniająca się rzeczywistość wymusza wręcz poszerzenie oferty edukacji o taniec współczesny, nadto warto postulować dodatkowo zajęcia wspierające kreatywność uczniów w integracji różnorodnych technik tanecznych. Nauczyciele tańca „odpowiedzialni są za wykształcenie uczniów, jako przyszłych tancerzy (technika taneczna), choreografów (twórczość); powinni także uświadomić im rolę, jaką odgrywa taniec w społeczeństwie” (Andrzejewski 2009, s. 18).

Choć możliwości w zakresie zastosowania innowacji pedagogicznych w procesie edukacji przyszłych tancerzy klasycznych zależne są od ogromu czynników prawno-systemowych, to mając na uwadze, iż nauczyciel jest autonomicznym bytem, można postulować jak największą troskę o „podążanie” nauczycieli tańca za człowiekiem, z którym pracują oraz za wyzwaniami, które stawia młodym zmieniający się świat, w tym również świat sztuki.



Bibliografia

- Adamowicz, M. M., 2020. *Zasoby dziecka a jego potrzeba uczenia się*, „Proma Educatione”, s. 37–46.
- Aleksandrovich, M., 2015-2016. *Balet: zdolności – sukces – osobowość*. „Czasopismo Pedagogiczne” nr 1–2, s. 382–402.
- Aleksandrovich, M., Kowalczyk, J., 2020. *Balet – baletnica – tancerz baletowy: badanie skojażeń osób nietańczących*. „Ars inter Culturas” nr 9, s. 353–372.
- Andrzejewski, C. E., 2009. *Toward a Model of Holistic Dance Teacher Education*. „Journal of Dance Education” nr 9 (1), s. 17–26.
- Butterworth, J., 2012. *Too Many Cooks A Framework for Dance Making and Devising*. w: *Contemporary Choreography, a Critical Reader*, red. J. Butterworth, L. Wildschut, Oxford: Taylor and Francis, s. 177–194.
- Cyrul, M., 2022. *Taniec i technologia: Jak wykorzystać nowoczesne narzędzia w twórczości tanecznej?* [online], [dostęp: 10.07.2025], <<https://fmportfolio.pl/taniec-i-technologia-jak-wykorzystac-nowoczesne-narzedzia-w-tworczosci-tanecznej>>.
- Dance Channel TV. 2025. *The Future of Ballet Education: Adapting to a Changing World* [online], [dostęp: 21.07.2025], <<https://www.dancechanneltv.com/news/the-future-of-ballet-education--adapting-to-a-changing-world>>.
- Douglas, C. C., Shahan, M., Camel, S.P., Vogel S., 2024. *Negative Body Image and Limited Nutrition Knowledge among Collegiate Dancers Signals Need for Screening and Support*. „Journal of Dance Medicine & Science” 29(3), s. 161–169.
- Doyle-Lucas, A.F., Davy, B. M., 2011. *Development and evaluation of an educational intervention program for pre-professional adolescent ballet dancers: nutrition for optimal performance*. „J Dance Med Sci” Jun;15(2), s. 65–75.
- Drażewska-Peret, P., 2015. *Młodzież jako podmiot życia społecznego – przyczynek do dyskusji na temat orientacji prorozwojowych młodzieży*. „Studia Edukacyjne” nr 35, s.113–130.
- Duch, W., 2018. *Tańczące mózgi, tańczące ciała* [online], [dostęp: 11.07.2025], <https://is.umk.pl/~duch/pubs/18_Taniec%20i%20mozg.pdf>.
- Frydrysiak, S., 2021. *Technologia i taniec*. „Magazyn Polskiej Akademii Nauk” nr 3(67), s. 32–33.
- Grabowska, J., Szymajda, J., 2009. *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*. Kraków – Łódź: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
- Jagodzińska, K., 2013. *Szkolnictwo artystyczne i sytuacja artysty w Polsce*. w: *Kultura a rozwój*, red. J. Hausner, A. Karwińska, J. Purchla Warszawa: Narodowe Centrum Kultury, s. 161–174.

Junge, A., Hauschild, A., Stubbe, J.H. et al., 2024. *Health Problems of Professional Ballet Dancers: an Analysis of 1627 Weekly Self-Reports on Injuries, Illnesses and Mental Health Problems During One Season*. „Sports Med – Open 10” 79 [online], [dostęp: 09.09.2025], <<https://doi.org/10.1186/s40798-024-00753-1>>. Karpati, F. J., Giacosa, Ch., Foster, N. E.V., Penhune, V. B., Hyde, K. L., 2015. *Dance and the brain: A review*. „Annals of the New York Academy of Sciences”, Issue: The Neurosciences and Music V, s. 140–146.

Kawecki, W., 2010. *Kultura konsumpcyjna a wychowanie do kultury wysokiej*. „Studia Theologica Varsaviensia” nr 48/2, s. 177–197.

Knapik, D., 1986. *Pedagogiczne problemy adaptacji młodzieży do życia w internecie*, „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny” nr 106, s. 123–136.

Kociolkowska, B., 2013. *Edukacja baletowa – pora na zmiany* [online], [dostęp: 17.07.2025], <<https://www.sprawynauki.edu.pl/archiwum/dzialy-wyd-elektron/287-nauka-i-sztuka-el/2623-edukacja-baletowa-pora-na-zmiany>>.

Konaszkiewicz, Z., 2024b. *Piękno w nauczaniu sztuki tańca*. w: *Edukacja w sztuce tańca*, red. B. Książkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo UMCF, s. 10–27.

Konaszkiewicz, Z., 2024b. *Znajomość i kształtowanie potrzeb psychicznych dziecka jako niezbędny element edukacji tanecznej*. w: *Edukacja w sztuce tańca*, red. B. Książkiewicz. Warszawa: Wydawnictwo UMCF, s. 28–55.

Li, Q., 2024. *Reform and Innovation of Dance Teaching and Aesthetic Education in Colleges and Universities in the Digital Media Era*. „Applied Mathematics and Nonlinear Sciences” nr 9(1), s. 1–19.

Li, W., 2024. *Injuries in Ballet: Risk Factors, Treatment and Preventative Techniques*. „Theoretical and Natural Science”, 67, s. 108–113.

Makuszevska, A., 2019. *Uczeń, widz, współtwórca, wartości edukacyjne tańca i dziedzictwa teatru baletowego w kształceniu dzieci i młodzieży*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis”. Studia de Cultura 11(2), s. 49–59, DOI 10.24917/20837275.11.2.4.

Noja-Nebyla, S., b.d., *Approaching Ballet Education Core in the 21st Century* [online], [dostęp: 20.07.2025], <https://www.academia.edu/75344344/Approaching_Ballet_Education_Core_in_the_21st_Century>.

Nowaj, A. A., 2019. *Psychologiczne kompetencje nauczycieli w świetle wybranych trudności uczniów szkół muzycznych*. w: *Konteksty kultury, konteksty edukacji*, red. L. Kataryńczuk-Mania, G. Mania. Kraków: Skarbona: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, s. 131–165.

Nowaj, A. A., 2020. *Kondycja psychiczna młodzieży a kształcenie artystyczne*. „Szkoła Artystyczna” nr 3(11), s. 53–61.

Nolan, B., 2011. *The Ideal Ballet Body* [online], [dostęp: 06.08.2025], <<https://dancemagazine.com.au/2011/07/the-ideal-ballet-body/#:-:text=The%20height%20requirements%20of%20dancers,a%20minimum%20height%20of%20173cm>>.

Nowak, B. M., 2016. *The Social Climate of the Institutional and Family Educational Environment*. „Resocjalizacja Polska” nr 12, s. 99–110.

Pawłowski, K., 2008. *Raport o stanie kultury w obszarze szkolnictwa artystycznego*. Warszawa: Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Piotrowski, K., Ziółkowska, B., Wojciechowska J., 2014. *Rozwój nastolatka. Wczesna faza dorastania*. w: *Niezbędnik Dobrego Nauczyciela*, Seria I. *Rozwój w okresie dzieciństwa i dorastania*, t. 5., red. A.I. Brzezinska. Warszawa: Instytut Badań Edukacyjnych.

Ratajczyk, S., 2017. *Pozytywna edukacja – zastosowanie idei psychologii pozytywnej w edukacji, przykład dobrych praktyk*. w: *Edukacja ekologiczna we współczesnej szkole*, red. Z. Dacko-Pikiewicz, Małecka-Tomalas. Dąbrowa Górnicza: Wyższa Szkoła Biznesu w Dąbrowie Górniczej, s. 117–130.

Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 9 sierpnia 2017 r. w sprawie zasad organizacji i udzielania pomocy psychologiczno-pedagogicznej w publicznych przedszkolach, szkołach i placówkach, Dz. U. poz. 1798.

Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 6 czerwca 2019 r. w sprawie ramowych planów nauczania w publicznych szkołach i placówkach artystycznych, Dz. U., Warszawa, dnia 5 lipca 2019 r., poz. 1247, s. 44–52.

Russell, J. A., 2013. *Preventing dance injuries: current perspectives*. „Open Access J Sports Med.” Sep 30;4, s. 199–210.

Rutkowska-Sagata, A. D., 2019. *Współczesne problemy kształcenia pedagogów tańca*. Niepublikowana rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Krystyny Pankowskiej. Warszawa.

Sadowska, K., Babiarczyk, D., 2025. *Edukacja tancerzy klasycznych w polskich szkołach baletowych – sytuacja, dylematy, wyzwania i innowacje*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.

Sadowska K., Kędzia M., 2024. *Zrozumieć edukację do zawodu tancerza klasycznego – konteksty edukacji dzieci i młodzieży w szkole baletowej*. „Wychowanie w Rodzinie” t. 31, s. 147–164.

Skawiński, R., 2020. *Awans zawodowy nauczycieli a rozwój zawodowy nauczycieli*. „Civitas et Lex” nr 4(28), s. 7–27.

Souza dos Anjos, K. S., Oliveira, R., 2015. *A construção do corpo ideal no balé clássico: uma investigação fenomenológica*. „Brazilian Journal of Physical Education and Sport” nr 29/ 3, s. 439–452.

Uszyńska-Jarmoc, J., Głowska-Sołdatow, M., 2023. *Możliwości wykorzystania założeń psychologii pozytywnej w procesie przygotowania dzieci do radzenia sobie w sytuacjach kryzysowych*. „Studia z Teorii Wychowania” t. XIV, nr 1 (42), s. 47–63.

Walton E., Mackay W. E., 2022. *Dance Transitions: What Forms of Technology Best Support Professional Dancers as They Learn New Movement Styles*. CHI 2022 – ACM Conference on Human Factors in Computing Systems, New Orleans, United States [online], [dostęp:

22.07.2025], <https://inria.hal.science/hal-03665474/file/2021_CHI_TransitionSupport_AUTHOR_VERSION.pdf>.

Wawro, F. W., Frąk, D., 1994. *Zmienne sukcesu wychowawczego internatu. Model wychowawczyni internatu w oczekiwaniach wychowanek*. „Roczniki Nauk Społecznych”, t. XXII, z. 2, s. 39–60.

Wilson D., Richards, P., 2022. *Building a case for coaching: informing an innovative, pedagogical approach to dancer development*. „Research in Dance Education”. DOI:10.1080/14647893.2022.2097656.

Stankiewicz, M. J., 2008/2009. *Klasyka to podstawa* [online], [dostęp: 18.07.2025]. <<https://maestro.net.pl/document/wywiady/inne/Wozniak.pdf>>.

Żuława, G., Pilch, W., 2012. *Ocena sposobu żywienia uczennic szkoły baletowej fundacji artystycznej w Krakowie*. „Rocznik Państwowego Zakładu Higieny” nr 63/ 1, s. 105–110.

Przystosowanie szkolnictwa do rzeczywistych potrzeb tańca przez ewolucję systemu kształcenia

opracowanie **Centrum Edukacji Artystycznej**

Reforma szkolnictwa baletowego, objęcie uczniów stałą opieką specjalistów (m.in. psycholog, dietetyk); szkolenie kadry pedagogicznej

Centrum Edukacji Artystycznej oraz dyrektorzy ogólnokształcących szkół baletowych zwracają szczególną uwagę na powyższe potrzeby, dlatego warto podkreślić, że:

1. Każda szkoła baletowa w Polsce posiada specjalistów takich jak psycholog i pedagog, z których pomocy uczniowie mogą korzystać w sposób dobrowolny, ale i regularny bezpłatny.
2. Każda szkoła baletowa w Polsce posiada także dietetyka, lub psychodietetyka, który współuczestniczy w monitorowaniu stanu zdrowia uczniów szkół baletowych, kontroluje standardy posiłków spożywanych przez uczniów oraz przeprowadza warsztaty o tematyce

z zakresu zdrowego odżywiania oraz dbałości o dietę przy wzmożonym wysiłku.

3. Uczniowie szkół baletowych mogą także korzystać z bezpłatnej pomocy w formie stacjonarnej lub zdalnej u psychologów i/lub pedagogów CEA udzielających wsparcia uczniom szkół artystycznych w ramach Zespołu Psychologiczno-Pedagogicznego CEA. Specjaliści CEA mają pod opieką wszystkie regiony, a ich gabinety znajdują się w siedzibach szkół/burs artystycznych w takich miastach jak: Warszawa, Poznań, Gdańsk, Kraków, Częstochowa, Bydgoszcz, Wrocław, Przemyśl, Lublin (szczegółowy wykaz znajduje się na stronie: <https://www.gov.pl/web/cea/specjalisci-psychologiczno-pedagogiczni-cea>).
4. Uczniowie szkół baletowych mogą korzystać każdego roku z oferty warsztatów psychologicznych realizowanych online w ramach działu Doskonalenia Zawodowego CEA; warsztaty dotyczą problematyki motywacji, przeciążeń związanych z kształceniem artystycznym, radzenia sobie ze stresem i treścią oraz innymi tematami potrzebnymi w środowisku szkół artystycznych.

Uczniowie szkół baletowych od 10. roku życia poddawani są intensywnym treningom fizycznym, a co za tym idzie również presji psychicznej. Taniec klasyczny jako dziedzina sztuki łącząca najwyższe wymagania estetyczne z dyscypliną pracy, niesie ze sobą ogromne możliwości rozwoju artystycznego, ale też ryzyko obciążenia organizmu – zarówno w sferze fizycznej, jak i psychicznej.

Do najczęstszych problemów należą:

- przeciążenia fizyczne i kontuzje;
- ryzyko zaburzeń odżywiania i trudności związane z niewłaściwą dietą;
- presja psychiczna (rywalizacja, ciało jako narzędzie pracy, perfekcja).

Podstawowym zadaniem wszystkich szkół baletowych jest tworzenie warunków, które pozwalają młodym adeptom sztuki tańca rozwijać się

w sposób bezpieczny, świadomy i profesjonalny. Dlatego tak ważne jest holistyczne wsparcie, które łączy:

- **zdrowie fizyczne** – stała opieka dietetyka (kształtowanie prawidłowych nawyków żywieniowych, dostosowanie diety do wysokich obciążeń treningowych – zapewnienie odpowiedniej ilości makro i mikroelementów wspierających wydolność, koncentrację i regenerację, zapobieganie niedoborom i chorobom dietozależnym np. anemia, problemy kostno-stawowe), edukacja uczniów, rodziców i pedagogów w zakresie zdrowego odżywiania w kontekście wymagań tańca klasycznego, wsparcie w budowaniu prawidłowej relacji z jedzeniem, monitoring wagi prowadzony w sposób profesjonalny i delikatny umożliwi wczesne rozpoznawanie zaburzeń odżywiania) i fizjoterapeuty (profilaktyka urazów, diagnoza i wczesne reagowanie na przeciążenia, aby zapobiec ich pogłębianiu, indywidualna terapia i rehabilitacja uczniów po kontuzjach, umożliwiającą bezpieczny powrót do intensywnych ćwiczeń przy drążku i na sali, korekta nieprawidłowych wzorców ruchowych, które mogą utrudniać naukę tańca i prowadzić do kontuzji w przyszłości, edukacja w zakresie ergonomii ruchu i regeneracji np. techniki oddechowe, rozciąganie, praca na reformerze)
- **zdrowie psychiczne** – stała opieka psychologa i pedagoga szkolnego (wsparcie emocjonalne, profilaktyka szeroko rozumianego zdrowia psychicznego, rozwój kompetencji społecznych, budowanie odporności psychicznej, motywacji i poczucia własnej wartości, wsparcie uczniów, rodziców i nauczycieli, koordynacja działań wychowawczych, budowanie bezpiecznej atmosfery w szkole, współpraca z instytucjami zewnętrznymi, wyrównywanie szans edukacyjnych)
- **świadomą, profesjonalną kadrę pedagogiczną** – to nie tylko gwarancja wysokiego poziomu nauczania, ale też zapewnienie uczniom wszechstronnego, bezpiecznego i harmonijnego rozwoju. Nauczyciele powinni mieć świadomość szczególnych potrzeb młodych artystów, umieć wyważyć proporcje między wymaganiami artystycznymi

a potrzebami rozwojowymi i emocjonalnymi uczniów, umieć rozpoznać sygnały przemęczenia, spadku motywacji, odpowiednio reagować – współpracując ze specjalistami szkolnymi i rodzicami. Nauczyciele powinni regularnie odbywać szkolenia ze względu na unikatowy charakter kształcenia i wysokie wymagania stawiane uczniom. Tylko w ten sposób mogą zapewnić profesjonalne kształcenie przyszłych tancerzy.

W dzisiejszych czasach młodzi ludzie żyją w bardzo szybkim tempie, narażeni są dodatkowo na przebodźcowanie, ogromny wpływ mediów społecznościowych, a także rosnące oczekiwania społeczeństwa. Uczniowie szkół baletowych, obciążeni dodatkowymi wymaganiami związanymi z ćwiczeniami fizycznymi, potrzebują kompleksowego wsparcia, aby rozwijać swój talent w sposób zdrowy i zrównoważony. Tylko dzięki profesjonalnej opiece możliwe jest zachowanie równowagi psychicznej i fizycznej, a tym samym stworzenie warunków sprzyjających harmonijnemu rozwojowi, a finalnie osiąganiu sukcesów artystycznych.

Przystosowanie szkolnictwa do rzeczywistych potrzeb tańca przez ewolucję systemu kształcenia

Szkolnictwo baletowe ma w Polsce długą tradycję, ale zawsze, a zwłaszcza w czasach obecnych, dąży do kształcenia absolwentów tak, aby ich szanse na rynku pracy były jak największe. Dlatego śledzi, w jaki sposób taniec artystyczny jako forma sztuki ewoluuje i jakie są współczesne oczekiwania wobec absolwentów szkół baletowych. Równocześnie z racji swojego charakteru kształci przede wszystkim tancerzy w oparciu o technikę tańca klasycznego, nie zapominając przy tym o innych technikach takich jak taniec współczesny, taniec ludowy i charakterystyczny, taniec historyczny, tak aby absolwenci byli wszechstronnie przygotowani do wejścia w zawód. Wszystkie szkoły baletowe współpracują z teatrami i zespołami baletowymi, przez co również na bieżącą mają wgląd w to

jakie są potrzeby i wyzwania polskiego rynku tańca. Mając również na uwadze międzynarodowy charakter sztuki tańca, z uwagą śledzą trendy światowe, nawiązują współpracę z instytucjami edukacyjnymi i artystycznymi za granicą.

Z drugiej strony obszar szkolnictwa artystycznego jest obszarem zmian ewolucyjnych a nie rewolucyjnych mając na względzie dobro uczniów, dlatego wprowadzanie zmian jest rozciągnięte w czasie. Natomiast proces ten dzieje się już od wielu lat poprzez działalność metodyczną, dostosowywanie metod nauczania do najnowszych trendów, przygotowywanie uczniów do jak najefektywniejszego zdobywania umiejętności w zakresie technik tanecznych poprzez na przykład wprowadzanie zajęć z technik uzupełniających, opiekę dietetyka, fizjoterapeuty, psychologa i pedagoga.

Również podejście do ucznia w relacji nauczyciel – uczeń jest przedmiotem namysłu i ma na celu uczynienie procesu kształcenia efektywnym, nakierowanym na ucznia i dla tego ucznia „przyjaznym”.

Również działania na rzecz nauczycieli związane z ich doskonaleniem zawodowym mają na celu zapoznanie ich z najnowszymi trendami w kształceniu artystów tańca oraz implementowaniu tej wiedzy w codziennej pracy.

Na warsztaty organizowane zarówno przez CEA jak i poszczególne szkoły przyjeżdżają wybitni specjaliści (praktycy) z zakresu metodyki różnych technik tanecznych z położeniem oczywiście nacisku na technikę tańca klasycznego nauczaną według metody Agrypiny Waganowej, która w dalszym ciągu cieszy się w świecie szacunkiem i uznaniem. Na warsztaty dla nauczycieli przyjeżdżają również nauczyciele tańca współczesnego, aby dzielić się swoimi doświadczeniami w tym zakresie. Beneficjentami pośrednimi tych działań są również uczniowie, którzy w tych zajęciach biorą udział.

Centrum Edukacji Artystycznej oraz szkoły widzą także potrzebę zapoznawania młodych adeptów sztuki tańca z najnowszymi trendami artystycznymi, z repertuarem, który jest tańczony współcześnie, a także rozwijania ich kreatywności.

W tym roku szkolnym, jak również w latach ubiegłych, ogólnokształcące szkoły baletowe organizowały warsztaty a Centrum Edukacji Artystycznej dofinansowało wiele warsztatów organizowanych m.in. dla nauczycieli akompaniatorów, nauczycieli tańca klasycznego oraz tańca współczesnego. Centrum Edukacji Artystycznej dofinansowało inicjowane przez dyrektorów ogólnokształcących szkół baletowych konkurs choreograficzny dla uczniów szkół baletowych w Bytomiu, konkurs dla uczniów szkół baletowych w Gdańsku, Festiwal tańca współczesnego w Poznaniu, festiwal tańca ludowego oraz polskich tańców narodowych organizowany przez Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”, przedstawienia szkolne w Bytomiu, Warszawie i Gdańsku, m.in. warsztaty realizowane przez Ogólnokształcącą Szkołę im. Feliksa Parnella w Łodzi oraz Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk”, warsztaty repertuarowo kreatywne, podczas których uczniowie szkół baletowych i niepublicznych szkół tańca mogli poznawać repertuar Hansa van Manena i Jiříego Kyliána oraz rozwijać swój potencjał choreograficzny i wykonawczy pod okiem takich specjalistów jak Stefan Żeromski, Ken Osola, Małgorzata Dzierżon.

Formą działania zorientowanego na zapoznavania młodych adeptów sztuki tańca z najnowszymi trendami artystycznymi, z repertuarem, który jest tańczony współcześnie, a także rozwijania ich kreatywności jest również realizowany przez Fundację Duch Tańca projekt angażujący uczniów polskich szkół baletowych „Młody Duch Tańca”.

Kolejne ważne działania to program „Tancerz Rezydent” realizowany przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca oraz działalność Polskiego Baletu Narodowego Junior Company.

Szkoły nawiązują również współpracę z innymi szkołami zagranicznymi, co służy wymianie doświadczeń i poznawaniu różnych modeli kształcenia.

Wszystkie te tematy związane z oczekiwaniami wobec szkół zostały poruszone podczas zeszłorocznej konferencji „Dodajmy uczniom skrzydeł”, a wnioski ze spotkania dyrektorów szkół z Krzysztofem Pastorem i Dawidem Trzęsimechem znalazły się w podsumowaniu konferencji.

Zarówno Centrum Edukacji Artystycznej, jak i wszyscy dyrektorzy ogólnokształcących szkół baletowych mają pełną świadomość konieczności dostosowywania szkolnictwa do zmieniającego się świata tańca, jednak bez utraty wyjątkowego charakteru szkolnictwa baletowego.

Szczegółowe opracowanie dotyczące reform wprowadzonych przez Centrum Edukacji Artystycznej w szkolnictwie baletowym znajdują Państwo w cyfrowej wersji *Raportu* dostępnej na stronie:

<https://nimit.pl/badania-i-raporty/>



Czterogłos o korzyściach i wyzwaniach kształcenia w szkołach baletowych

Tekst pierwotnie opublikowany w magazynie
Szkoła Artystyczna, Wydawnictwo CEA, wiosna 2025

W Polsce funkcjonuje obecnie pięć ogólnokształcących szkół baletowych: w Bytomiu, Gdańsku, Łodzi, Poznaniu i w Warszawie. Kształcenie w nich rozpoczyna się od klasy IV, do której mogą przychodzić kandydaci po ukończeniu I etapu edukacyjnego (klasy III szkoły podstawowej). Jedynie Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Ludomira Różyckiego w Bytomiu realizuje eksperymentalny projekt w zakresie edukacji wczesnoszkolnej. Zgodnie z jego założeniami przyjmuje dzieci już od 7. roku życia. W klasach I–III realizuje zatem nauczanie przedmiotów ogólnokształcących i artystycznych. Te ostatnie obejmują zajęcia taneczne, taniec ludowy, rytmikę i naukę gry na fortepianie. Kształcenie baletowe wymaga profesjonalnego przygotowania, a to przekłada się na długie lata pracy i szereg wyzwań. Przynosi też wiele korzyści na różnych płaszczyznach. O korzyściach tych wypowiedzieli się dyrektorzy i nauczyciele związani ze szkolnictwem baletowym w Poznaniu, Gdańsku, Łodzi i Warszawie.

Dlaczego balet? I baletowa edukacja?

Rafał Kasprzak

Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. Olgi Sławskiej-Lipczyńskiej
w Poznaniu

Temat efektów, a z naszego punktu widzenia korzyści, jakie daje edukacja artystyczna, w tym konkretnie edukacja baletowa, pod kątem naukowym opracowany jest już dość dokładnie, a z danymi łatwo się zapoznać, bo nie są one poukrywane w żadnych czeluściach internetu. Zainteresowani znajdą mnóstwo publikacji o zaletach kształcenia artystycznego, również takich, które przekładają się na inne dziedziny życia. Z naszej perspektywy kwestią fundamentalną jest, aby byli w ogóle zainteresowani i aby chcieli im się tych informacji poszukać. My wiemy, że miasta tak naprawdę nie dzielą się na małe i duże, na zabytkowe i nowoczesne ani na turystyczne i przemysłowe. Miasta dzielą się na te, które mają u siebie profesjonalną szkołę baletową i takie, gdzie owej brak. Funkcjonujący w Polsce system szkolnictwa artystycznego, a baletowego zwłaszcza, jest unikatowy, a jako unikat jest czymś niezwykle cennym. Nie tylko dla artystycznej sfery naszego życia, ale również, a może przede wszystkim, ze względów społecznych. My o tym wiemy, ale jak przekonać o tym innych, tych, którzy myślą o komforcie życia, społecznym prestiżu, wreszcie o pieniądzach? Często myślę, że tym, co edukacja artystyczna, a baletowa zwłaszcza, zaoferować może wątpliwym, jest pewna pozytywna sprzeczność. Z jednej strony w świecie wciąż płynnym, podlegającym nieustannym zmianom, czego symbolem w edukacji jest stan permanentnej reformy, jest ona jednym z ostatnich bastionów pewnej stałości. Oczywiście kształcenie baletowe także się zmienia, wystarczy porównać poziom znaczenia nauczania tańca współczesnego 20 lat temu i dzisiaj. Z drugiej strony szkolnictwo baletowe, jak żadne inne, dla pewnej grupy kandydatek i kandydatów może być życiową przygodą, tyleż dynamiczną, co niedostępną dla wszystkich, a więc przydającą naszemu życiu odrobiny niezwykłości i ekscytacji. Nie chcemy kształcić

oderwanych od świata egoistów. Ale nie mamy nic przeciwko temu, aby nie dotyczyła nas przeciętność. Wspomniana unikatowość polskiego szkolnictwa artystycznego (a baletowego zwłaszcza) polega także na tym, że przy wszystkich wymaganiach merytorycznych, jakie stawia ono zainteresowanym, jest w gruncie rzeczy dość łatwo dostępne – geograficznie, organizacyjnie, finansowo. To zapewne trochę przypadkowy spadek po różnych historycznych zawirowaniach, ale nie odrzucamy tego spadku, nawet jeśli historia budzi nasze wątpliwości. Burzenie jest proste, kreowanie trudne. Jedną z największych zalet polskiego systemu jest to, że jest w stanie zaoferować zainteresowanemu pewne poczucie bezpieczeństwa. Zintegrowanie większej części szkół artystycznych z systemem nauczania ogólnokształcącego tworzy mechanizm prosty i czytelny. Niewykluczone, że pojedyncze placówki w Europie czy na świecie są w stanie wykształcić artystę równie dobrze, w przypadku większości placówek to jednak tylko ewentualność. Polski system jest zaś wiadomy, a jednocześnie holistyczny, bo kompletny. Oczywiście dyskusja na ten temat pewnie zawsze będzie otwarta. Ale w tej tradycji społecznej, w której funkcjonujemy, model tradycyjnej ogólnokształcącej szkoły baletowej wydaje się najbezpieczniejszy, a bezpieczeństwo jest towarem w dzisiejszych czasach niezwykle deficytowym. Szkolnictwo baletowe przeżywa teraz trudny czas – ogólna zapaść demograficzna (w Poznaniu są szkoły rejonowe, które nie uruchamiają klas w niektórych rocznikach! W centrum miasta!), spora konkurencja na rynku edukacyjnym (także szkół o podobnym profilu, które co prawda nie zaoferują nigdy kompleksowości naszego nauczania i bezpieczeństwa, o którym wspomniałem, co jednak może być nieczytelne dla rodziców bardzo młodego kandydata), praktyki medialne, jakże często skrajnie niesprawiedliwe i budowane na niesprawdzonych informacjach. Tym bardziej potrzebuje pozytywnego przekazu i wsparcia od mediów i od instytucji. Bo może się im znakomicie odwdzięczyć. A poczucie, że można realizować niezwykłą wersję samego siebie, jednocześnie nie zamykając się w kręgu swoich prywatnych pasji czy ograniczeń, może być niezwykle budujące dla młodego charakteru. Innymi słowy – robić to, co się lubi, być docenionym i jednocześnie mieć

świadomość, że to docenienie oparte jest na podstawach trwalszych, niż oferuje popkultura – wyobrażam sobie, że może to być stan bardzo przyjemny. A przy tym element przygody, o którym już pisałem... Warto o tym mówić potencjalnym zainteresowanym.

Balet to nie tylko ciężka praca – zalety edukacji w szkole baletowej

Katarzyna Grucela

Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. J. Jarzynówny-Sobczak
w Gdańsku

Jestem pracownikiem Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Gdańsku. Jakiś czas temu zabierałam moją córkę na przedstawienia szkolne do Opery Bałtyckiej. Widziałam wtedy, z jakim zachwytem Ula obserwowała pracę na zapleczu teatru – harmider w garderobie, pokoju charakterystorek i fryzjerek oraz rozgrzewkę młodych tancerzy na scenie przy opuszczonej kurtynie. Za każdym razem, gdy była ze mną w teatrze i widziała rówieśników – umalowanych, pięknie ubranych w paczki baletowe lub stroje ludowe – pytała rozczerowana: „Mamo, dlaczego mnie nie zapisałaś do szkoły baletowej?”. Występ na deskach scenicznych i brawa publiczności to niewątpliwie ekscytująca przygoda i ogromna nagroda za miesiące i lata spędzone na sali baletowej. Przyznajmy jednak szczerze: to nie jest codzienność ucznia szkoły baletowej, zwłaszcza w pierwszych latach edukacji. Są jednak inne, dobre strony edukacji artystycznej, które pomagają dążyć do wymarzonego celu – światła wielkiej sceny. Co zatem straciła moja córka? Oto mój subiektywny ranking zalet szkoły baletowej. Od pierwszego dnia nauki każdy uczeń jest otoczony dźwiękami muzyki, która od rana do wieczora brzmi w całym budynku. Muzykę – klasyczną, ludową, nowoczesną – słychać wszędzie: w stołówce, w szatniach, w bibliotece, w gabinecie dyrektora. I w salach lekcyjnych, podczas

lekcji ogólnych, które przecież również odbywają się w szkole baletowej... A stukot point lub przytupy, towarzyszące muzyce, to odgłosy miłe każdemu tancerzowi... Dodatkowo informacje z zakresu historii muzyki i tańca są nauczane na teoretycznych przedmiotach zawodowych – procentuje to wiedzą z dziedzin, których nie uczą się rówieśnicy w zwykłych podstawówkach. W efekcie uczniowie szkoły są zainteresowani kulturą, zaangażowani w jej tworzenie. Podczas swojej pracy w szkole baletowej niejednokrotnie słyszałam zdanie: „Nawet jak moje dziecko nie zrobi kariery, to przynajmniej nauczy się dyscypliny, będzie miało wyprostowaną sylwetkę i będzie poruszać się z gracją”. Fakt – taniec klasyczny to wyjątkowy rodzaj aktywności fizycznej: kształtuje sylwetkę, wzmacnia ciało, buduje jego efektywność i wytrzymałość. Należy zaznaczyć, że balet klasyczny to przedmiot główny, ale uczeń poznaje wiele innych technik tanecznych. A one zapewniają wszechstronny rozwój, uczą koordynacji ruchowej, koncentracji, ćwiczą pamięć. I faktycznie – młodzi tancerze chodzą z gracją. Warto dodać, że taniec kształtuje nie tylko ciało, ale i charakter – uczy wytrwałości, dokładności i cierpliwości, zachęca do podejmowania wyzwań i dążenia w skupieniu do wyznaczonych celów. Nagrodą jest duma i spełnienie, nie tylko na scenie. Państwowe szkoły baletowe w Polsce to placówki, w których uczy się niewielu uczniów. A więc młodzi ludzie rozwijają swój talent i wrażliwość w kameralnej atmosferze, w otoczeniu innych dzieci o podobnych zainteresowaniach. Tak naprawdę nie tylko dzieci... Bowiem społeczność szkoły to ludzie, których łączy pasja do tańca – bakcyła szybko łapią nauczyciele przedmiotów ogólnych i pracownicy administracji, i nie wyobrażają sobie oni pracy w innej instytucji. Młodzi artyści są wspierani nie tylko przez dyrekcję i nauczycieli. Mają do swojej dyspozycji wykwalifikowanych fizjoterapeutów, którzy w pomieszczeniach odnowy biologicznej czynią cuda, by zregenerować ciało po wysiłku. A w przypadku kontuzji działają, wykorzystując specjalistyczny sprzęt medyczny i zabiegi, po to, by uczniowie szybko wrócili do formy. Z kolei dietetyk pomaga zachować balans pomiędzy zdrowym żywieniem a długimi treningami. Mała szkoła i personel, który zna każdego ucznia, sprawiają, że nikt nie jest anonimowy. Każdy jest zauważony

i bezpieczny, a pedagog szkolny i psycholog dbają, by nic się nie zmieniło. Ktoś mógłby przypuszczać, że codzienność ucznia szkoły baletowej to żmudne i nudne ćwiczenia na sali baletowej. Powtarzanie w nieskończoność tych samych sekwencji... Ale to nie do końca prawda – do szkoły często przyjeżdżają nauczyciele i choreografowie, którzy prowadzą zajęcia doskonalące z różnych technik tańca. Młodzi tancerze biorą udział w ogólnopolskich i zagranicznych warsztatach, festiwalach oraz konkursach.

Wybierając taniec

Karol Urbański

Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. F. Parnella w Łodzi

Żyjemy w świecie praktycznie nieograniczonych możliwości wyboru. Zewsząd jesteśmy kuszeni ofertami wspaniałej pracy, rozwijania zainteresowań, zdobywania nowych doświadczeń. Sytuacja ta dotyczy także edukacji. Nie tylko jeżeli chodzi o wybór kierunku kształcenia, poczynając w zasadzie już od przedszkola, ale także w zakresie wielości form, w których to kształcenie może się odbywać. Od najmłodszych lat rodzice chcą wielostronnie rozwijać pasje swoich dzieci w trosce o ich jak najpełniejszy rozwój, ale także chcąc im zapewnić najlepszy start w życie zawodowe. Z tym z kolei wiąże się pewien status społeczny oraz bezpieczeństwo socjalne i ekonomiczne w przyszłości. Z doświadczenia wiem, że taniec często jest ważną częścią tej wszechstronnej edukacji, zwłaszcza w wieku młodszym – i zwłaszcza dla z lokalną społecznością i instytucjami kultury, więc prezentacja zdobytych umiejętności wcale nie jest rzadkością. Wieloletnie obcowanie, od najmłodszych lat, z kulturą wysoką, zarówno jeśli chodzi o muzykę, ale też o operę i balet, jak i o regularny udział w życiu instytucji kultury w kraju i na świecie, kształtuje uwarażliwonego na sztukę artystę. Ogólnokształcące szkoły baletowe to wyjątkowe

placówki w polskiej rzeczywistości – jest ich tylko pięć w naszym kraju. Oferują bezpłatną naukę. Oprócz edukacji artystycznej, która zakończona jest egzaminem dyplomowym, szkoła baletowa zapewnia wykształcenie ogólne. Uczniowie w szkole uczą się takich samych przedmiotów, jak uczniowie szkoły podstawowej, a potem liceum, zdają egzaminy ósmoklasisty i maturę. Nie ma więc obaw, że są słabiej wykształceni niż rówieśnicy ze „zwykłych” szkół. Ktoś mógłby powtórzyć za moją córką: dlaczego nie zapisałem jej do szkoły baletowej? Otóż Ula jest utalentowana plastycznie i w tym kierunku postanowiliśmy ją kształcić. A zalety szkoły plastycznej to temat na osobny artykuł. 38 dziewcząt. Najczęściej edukacja ta realizuje się w grupach tanecznych, zespołach tańca i na różnego rodzaju zajęciach indywidualnych. Najczęściej też wygasa, w pewnym momencie ustępując miejsca innym zainteresowaniom. Ale czy, nawet dla tych, którzy w tej pasji wytrwali, przy tej wielości możliwości jej realizowania w formach pozaszkolnych, nauka tańca w szkole baletowej może dzisiaj być interesującą propozycją? I czy z perspektywy rodziców wybór zawodu tancerza może zapoczątkować udaną karierę zawodową i artystyczną? Taką, która przyniesie nie tylko satysfakcję, ale także zapewni, wyżej już wspomniane, bezpieczeństwo ekonomiczne i pozycję społeczną? Odpowiedzi na te pytania wydają się być może niezbyt oczywiste, ale postaram się pokazać, że istnieje wiele argumentów przemawiających za tym, że nauka w szkole baletowej może być dla młodego człowieka wspólnym i twórczym doświadczeniem, kształtującym go na całe życie, niezależnie od tego, czy po jej ukończeniu zdecyduje się podjąć pracę w zawodzie, czy też jego zainteresowania pójdą w innym kierunku. Nie możemy ukrywać faktu, że dzisiaj toczy się ożywiona dyskusja dotycząca jakości kształcenia w polskich szkołach baletowych oraz kierunku, w jakim powinna iść reforma szkolnictwa baletowego, tak aby zapewniało ono uczniom jak najwyższy poziom nauczania. Taki, który pozwoli absolwentom po uzyskaniu dyplomu konkurować na bardzo trudnym rynku pracy, jakim są zespoły baletowe oraz zespoły tańca w Polsce i na świecie. Bez tej reformy trudno będzie, moim zdaniem, myśleć o zwiększeniu zainteresowania nauką w szkołach baletowych,

zwłaszcza wśród chłopców, na których brak od lat narzekają wszystkie szkoły baletowe w Polsce. Osobnym wątkiem, a ważnym w dyskusji na temat zwiększenia zainteresowania nauką w szkołach baletowych, jest status zawodu tancerza w Polsce. Bez przywrócenia mu wysokiej rangi oraz edukowania społeczeństwa, czym jest w istocie swojej taniec artystyczny we współczesnym świecie i jakie możliwości wiąże się z zawodem tancerza, trudno będzie podejmować działania mające na celu zwiększenie rekrutacji do szkół. A brak zainteresowania nauką w nich będzie stawiał pod znakiem zapytania sens ich funkcjonowania. Poszukajmy mocnych stron nauki w szkole baletowej i niech staną się one argumentami zachęcającymi dzieci i rodziców do zainteresowania się właśnie tą ścieżką edukacji. Te argumenty powinny się też stać wytycznymi do takiego reformowania szkolnictwa baletowego, aby wszystkie pozytywne strony tej edukacji były rzeczywiście realizowane w codziennej praktyce. Myślę, że pierwszym argumentem może być fakt, że w dzisiejszym egalitarnym świecie szkoła baletowa jest szkołą elitarną, a jednocześnie przyjazną uczniowi i rozwijającą go na wszystkich płaszczyznach: fizycznej, emocjonalnej, intelektualnej i duchowej. Jest szkołą w dzisiejszych czasach w pewnym sensie konserwatywną, ponieważ jej główny przedmiot kształcenia – taniec, w swych rozlicznych formach – nie podlega zmianom związanym z postępem technologicznym w takim stopniu, w jakim ma to miejsce na innych polach ludzkiej działalności. Metody kształcenia rozwijają się i zmieniają, tak jak rozwija się i zmienia sztuka tańca, ale podstawowe zasady są niezmiennie, zwłaszcza jeśli chodzi o nauczanie tańca klasycznego, który jest głównym przedmiotem zawodowym w szkole baletowej. Jedną z tych zasad jest bezpośredni kontakt w przestrzeni sali baletowej uczniów z nauczycielem tańca, w relacji przewodnik – uczeń (celowo używam słowa „przewodnik”, a nie „mistrz”, ponieważ w tym procesie najważniejsze jest mądre prowadzenie ucznia, a nie budowanie hierarchicznej zależności). W relacji tej kształcenie ciała, intelektu i ducha odbywa się w sposób jednoczesny i harmonijny. Ta możliwość wszechstronnego rozwoju młodego człowieka w bezpośrednim kontakcie i pod mądrym przewodnictwem na wszystkich płaszczyznach jest ogromnym

atutem nauki w szkole baletowej. Aby jednak ten układ przewodnik – uczeń mógł powstać i się rozwijać, potrzebna jest otwartość ze strony nauczyciela, który dzieli się z uczniem nie tylko wiedzą i wskazuje mu drogę zdobycia umiejętności technicznych, ale inspiruje go i dzieli się z nim energią. Podczas ostatniej konferencji organizowanej przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego we współpracy z Centrum Edukacji Artystycznej: Dodajmy uczniom skrzydeł mocno wybrzmiała opinia, że niemożliwe jest dodanie skrzydeł uczniom, o ile najpierw nie będą ich mieli nauczyciele. Ogromny potencjał nauki w szkole baletowej to możliwość obcowania ucznia na co dzień z tańcem i muzyką, rozwijania wrażliwości i zmysłu estetycznego poprzez poznawanie w trakcie zajęć repertuaru baletowego i tańca współczesnego, bardzo wartościowego nie tylko pod względem choreograficznym, ale bardzo często także pod względem muzycznym. Priorytetem szkół powinno być szukanie możliwości zapoznawania ucznia z najbardziej wartościowymi pozycjami z tego zakresu. Im więcej uczeń będzie poznawał wartościowych pozycji repertuarowych w trakcie edukacji, tym bardziej wszechstronnym artystą będzie w przyszłości, co zwiększy również jego szanse na zdobycie pracy. Szkoła baletowa daje swoim uczniom teoretyczną wiedzę z zakresu sztuki, zdobywaną podczas takich zajęć, jak historia tańca czy audycje muzyczne. Dzięki temu, jeżeli absolwent nie zdecyduje się na rozpoczęcie kariery w zawodzie tancerza, będzie wrażliwym, wykształconym i świadomym odbiorcą tańca i innych sztuk. Szkoła baletowa stwarza uczniom również bardzo dobre warunki zdobywania wykształcenia ogólnego, także poprzez to, że klasy w niej są stosunkowo nieliczne, co pozwala nauczycielom na bardziej indywidualny kontakt z uczniami. Zakres nauczania przedmiotów ogólnokształcących, jak i poziom ich nauczania nie odbiegają od sytuacji w szkolnictwie powszechnym. Dzięki temu szkoła przygotowuje absolwentów tak, aby mogli kontynuować edukację na poziomie akademickim, jeżeli podejmą taką decyzję. Z drugiej strony jednak duża liczba zajęć zawodowych i ogólnokształcących sprawia, że nauka w szkole baletowej wymaga systematyczności i dobrej organizacji pracy. Takie kompetencje miękkie w procesie nauczania nabywają uczniowie

szkół baletowych, a są one niezwykle ważne w dzisiejszym świecie. Nie można jednak znowu nie wspomnieć o tym, że mnogość przedmiotów sprawia, iż nauka w szkole baletowej jest niezwykle intensywna i zajmuje uczniom praktycznie cały dzień. Relacja pomiędzy nauczaniem przedmiotów zawodowych i przedmiotów ogólnokształcących, wynikająca z tego, że szkoły baletowe są szkołami ogólnokształcącymi, jest przedmiotem nieustannej dyskusji wśród dyrektorów i kadry pedagogicznej. Dotyczy ona możliwości takiego „odchudzenia” programu nauczania przedmiotów ogólnokształcących, który pozostawi więcej czasu na przygotowanie do zawodu, a jednocześnie nie będzie ze szkodą dla ogólnego rozwoju uczniów. Temat ten również był ważną częścią rozmów o szkolnictwie baletowym, prowadzonych podczas konferencji Dodajmy uczniom skrzydeł. Być może zmiany w tym zakresie, odwołujące się zarówno do wcześniejszych polskich doświadczeń, jak i do rozwiązań stosowanych w innych krajach, zwiększą zainteresowanie nauką w szkole baletowej. Szkoła baletowa daje możliwość zdobycia pięknego, choć niełatwego zawodu tancerza. W procesie tym wykształca w uczniach również takie cechy, jak: kreatywność, dyscyplinę, odpowiedzialność za siebie oraz koleżanki i kolegów, umiejętność dobrej organizacji pracy, wrażliwość, empatię – które będą przydatne absolwentom w dorosłym życiu, niezależnie od tego, jak potoczą się ich losy i jaką ścieżkę zawodową wybiorą. Jeżeli jednak zdecydują się związać swoje życie zawodowe z tańcem, a wybór ten będzie wyborem, którego motorem jest pasja, to mają szansę na przeżycie wspaniałej artystycznej przygody, po skończeniu której, już na innych polach działalności zawodowej, będą mogli wykorzystywać zdobyte w niej doświadczenia.

Taniec sposobem na życie

Joanna Sibilska

Ogólnokształcąca Szkoła Baletowa im. R. Turczynowicza
w Warszawie

Kilkadziesiąt lat temu nauka w szkole baletowej była marzeniem wielu dziewczynek, które po zdanych egzaminach wstępnych rozpoczynały edukację w jednej z pięciu szkół baletowych w Polsce. Chłopców zainteresowanych takimi szkołami było mniej, ale i oni dołączali, szczególnie ci, którzy lubili ruch i sport albo tańczyli w zespołach tańca ludowego. Rodzice przyszłych adeptów często znali nazwiska tancerzy występujących w lokalnym teatrze, ale dużo częściej z programów telewizyjnych i prasy, a soliści baletu nieraz trafiali na okładki czasopism. Dzisiaj jest inaczej: przybyło placówek prywatnych, które przyciągają uwagę reklamą swoich zajęć. Taniec nadal wzbudza zainteresowanie, a rodzice chętnie posyłają swoje pociechy na prywatne zajęcia z... baletu. To magiczne słowo kojarzy się z baleriną, która w pięknym kostiumie stoi na czubkach palców. W związku z tym chętnych chłopców jest mniej, ponieważ oferta ta nie jest dla nich. W kołowymrocie informacji medialnych premiery baletowe i wywiady z choreografami i tancerzami mieszają się z następnymi „newsami”, przegrywając często z konkurencyjnymi dziedzinami. Profesjonalny balet jest bowiem sztuką elitarną i jego nauka odbywa się w zaciszu państwowych szkół baletowych. Czasami mieszkańcy Warszawy, Gdańska, Poznania, Bytomia i Łodzi nawet nie wiedzą, że w ich mieście funkcjonuje szkoła baletowa. Tych pięć placówek ma całkiem spore tradycje: najstarsza – mieszcząca się w Warszawie – ma ponad dwieście lat historii. Pozostałe to jej młodsze siostry, które powstały po drugiej wojnie światowej. Każda z nich związana jest z teatrem muzycznym, w którym odbywają się praktyki szkolne uczniów. Polegają one na udziale w spektaklach baletowych, scenach tanecznych w operach i prezentacji szkolnych koncertów, które dla uczniów stanowią bezcenny bagaż doświadczeń scenicznych. Uczniowie – przyszli tancerze – stykają się

wówczas z prawdziwym teatrem, przestrzenią, która być może stanie się kiedyś ich miejscem pracy. Poznają dyrektorów baletu, baletmistrzów, mają kontakt z dorosłymi tancerzami, często absolwentami szkoły, w której się uczą. Poznają tajniki teatru – tańcząc do muzyki granej na żywo, uczą się współpracować z dyrygentem, dowiadują się, że przy przedstawieniu pracuje bardzo dużo osób i tylko wspólny wysiłek i odpowiedzialność może przynieść sukces. Takie doświadczenia budują silne więzi, uczniowie uczą się sobie pomagać i zaczynają rozumieć, czym jest profesjonalizm. Droga do niego jest trudna, bo taniec, szczególnie klasyczny, wymaga codziennej pracy. Żeby ten proces mógł zakończyć się sukcesem, potrzebny jest nauczyciel i nawet gdy uczeń ukończy szkołę, to w zawodzie tancerza nauczyciel nadal będzie odgrywać ważną rolę. Nie będzie nazywany wtedy nauczycielem, tylko pedagogiem lub baletmistrzem, bo w zawodzie tancerza zawsze potrzebny jest ktoś, kto zadba o dalszy rozwój i utrzymanie ciała w odpowiedniej kondycji. Rola nauczyciela-pedagoga jest więc kluczowa: uczy on nie tylko elementów tanecznych, ale rozwija również wrażliwość na piękno i artyzm. Różne przedmioty taneczne pozwalają uczniom rozwijać ich umiejętności i każdy uczeń znajduje swoją ulubioną technikę, do której ma predyspozycje i która być może zaważy na wyborze pracy zawodowej. A możliwości jest sporo, bo może to być praca w zespołach baletowych lub ludowych albo tańca współczesnego lub historycznego. Po przetańczonych latach można podjąć specjalistyczne studia pedagogiczne lub choreograficzne w kilku ośrodkach akademickich w Polsce i rozpocząć nowy rozdział w życiu, nadal pozostając blisko tańca. Szkoły baletowe są wyjątkowe w polskim systemie edukacji, bowiem tylko w nich nauka trwa dziewięć lat. Nauczyciele rozpoczynają edukację z dziewięcioletnimi dziećmi, a kończą z dorosłą, dziesięcioletnią młodzieżą. To wyjątkowe wyzwanie, bo praca z wrażliwymi i uzdolnionymi artystycznie dziećmi, które czasami mieszkają w internacie, wymaga oprócz realizacji podstawy programowej dodatkowej troski i indywidualnego podejścia do ucznia, szczególnie gdy oprócz zajęć szkolnych odbywają się próby i praktyki teatralne. Trzeba też przygotować uczniów do opuszczenia gniazda i startu w dorosłe życie,

bowiem szkoła jest ostatnim ogniwem ich edukacji w zawodzie tancerza, którego kariera jest krótsza od tej w innych zawodach artystycznych. Absolwent szkoły baletowej musi jak najszybciej rozpocząć pracę zawodową, by już w nowym środowisku rozwijać swoje zdolności. Warto podkreślić, że wyjątkowość szkół baletowych polega również na stosunkowo małej liczbie uczniów, bowiem najczęściej jest po jednym roczniku z danej klasy. To sprzyja budowaniu poczucia bezpieczeństwa, współodpowiedzialności i bliskości zarówno między uczniami i nauczycielami, jak i między różnymi rocznikami uczniów, którzy wspierają się, a młodszy obserwując zaawansowane umiejętności starszych, chcą ich naśladować. Taniec może być sposobem na życie – potrzebne są odpowiednie zdolności, zamiłowanie i cechy charakteru, które sprzyjają dyscyplinie. Nauczyciele stanowiący kadrę w takich szkołach – zarówno ci, którzy uczą przedmiotów tanecznych, jak i ci kształcący w obszarze przedmiotów ogólnokształcących – zdają sobie sprawę z odpowiedzialności, jaka na nich spoczywa: znajomość metodyki tańca zapobiega urazom i pozwala uczniom robić postępy odpowiednie do posiadanych umiejętności. Wszyscy nauczyciele rozumieją specyfikę szkoły, a spędzanie wielu godzin pod jednym dachem zbliża i pozwala lepiej zrozumieć, czym dla uczniów jest taniec. Nie wszyscy uczniowie kończą szkołę, ale czas, który w niej spędzili, na zawsze pozostanie w ich sercach i pamięci – będą świetnymi odbiorcami sztuki, wrażliwymi na piękno, ale także na potrzeby drugiego człowieka, bo szkoła baletowa rozwija człowieczeństwo w najlepszym tego słowa znaczeniu. Państwowa szkoła baletowa w obecnych czasach musi dostosować się do oczekiwań rodziców, wymagań współczesnego rynku pracy i przede wszystkim ułatwić start absolwentom szkoły. Pięć tego rodzaju placówek w Polsce ma kilkudziesięcioletnią powojenną historię i czerpiąc ze swoich doświadczeń, może nadal dobrze przygotowywać swoich podopiecznych do zawodu tancerza. Na przeszkodzie stoją dwa problemy: słaba rekrutacja do szkół, która wynika między innymi z niewystarczającej reklamy, i przeciążenie uczniów pionu licealnego siatką godzin przypisaną do liceów ogólnokształcących. Do 1999 r. program nauczania w szkołach baletowych tego nie przewidywał i uczniowie

zdawali dyplomy i matury, a poloniści i nauczyciele plastyki mieli czas na przekazywanie uczniom dodatkowej wiedzy z zakresu historii teatru i sztuki (na przedstawienie baletowe składa się oprócz tańca również muzyka, scenografia i treść), ponadto chętni uczniowie uczyli się gry na fortepianie. Obecnie w ogólnokształcących szkołach baletowych w pionie licealnym uczniowie mają po dziesięć lekcji dziennie i spędzają czas w szkole od ósmej do siedemnastej (zdarza się, że w tygodniu mogą mieć raz dziewięć lekcji zamiast dziesięciu), a na wiedzę o sztuce i teatrze nie ma już czasu. Dodajmy, że od ucznia zawsze oczekujemy skupienia i dyspozycyjności na lekcjach, a przecież ta młodzież dorasta, ma nie tylko lekcje odbywające się w ławach szkolnych, ale również taneczne, które wymagają zarówno dużego wysiłku fizycznego, jak i koncentracji. Trzeba więc dokonać zmian, które pomogą zarówno uczniom klas licealnych w szkołach baletowych, jak i ich nauczycielom, by przygotować abiturientów nie tylko do zdania matury i uzyskania dyplomu zawodowego tancerza, ale dać wszystkie możliwe narzędzia, żeby mogli znaleźć wymarzoną pracę i spełniać swoje marzenia. Zadaniem szkół baletowych jest wykształcenie profesjonalnych tancerzy, a żeby mogły to robić, trzeba zapewnić im odpowiednie możliwości. Zdolne dzieci są, nauczyciele dobrze wykształceni również, infrastruktura coraz lepsza, warunki do rozwoju bardzo dobre – więc potrzeba jedynie dobrej woli do rozwiązania dwóch palących problemów.

<https://www.gov.pl/web/cea/szkola-artystyczna>



Nieformalna i pozaformalna edukacja taneczna w Polsce

dr Marta Seredyńska

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0003-3599-6496

Wprowadzenie

Taniec w XXI wieku odgrywa istotną rolę jako narzędzie rozwoju osobistego, komunikacji społecznej oraz uczestnictwa w kulturze. Nie jest postrzegany wyłącznie jako forma ekspresji artystycznej czy element spektaklu scenicznego, lecz coraz częściej jako medium edukacyjne, terapeutyczne i integracyjne. Współcześnie taniec łączy w sobie funkcje estetyczne, społeczne i rozwojowe, stając się przestrzenią, w której jednostki – niezależnie od wieku, sprawności czy pochodzenia – mogą rozwijać kompetencje ruchowe, emocjonalne i społeczne. Jednocześnie taniec nie jest wyłącznie przejawem aktywności artystycznej – wspiera także rozwój osobisty i sprzyja integracji społecznej. Jako medium kultury i ruchu, posiada wyjątkowy potencjał do kształtowania wrażliwości, tożsamości i kompetencji społecznych (Słowińska 2020).

Dzięki doświadczeniom kinestetycznym taniec umożliwia głęboko ucieleśnione poznanie – nie tylko własnego ciała, ale także relacji

z otoczeniem. Ruch staje się tu nie tyle środkiem wyrazu, co formą refleksji i komunikacji – pozwala rozpoznawać emocje, intencje i napięcia obecne w relacjach międzyludzkich. W tym sensie taniec pełni rolę narzędzia pogłębionej edukacji emocjonalno-społecznej, angażując uczestnika w proces poznawczy o charakterze cielesnym, afektywnym i intersubiektywnym (Grzegorek 2016). Jednocześnie, jak zauważa Susan Leigh Foster, taniec kształtuje kompetencje kulturowe – uczy rozpoznawania kodów ruchowych, rozumienia ciała jako nośnika znaczeń oraz rozwija zdolność do partycypacji we wspólnocie symbolicznej (Foster 2011, s. 23). Poprzez taniec jednostka nabywa umiejętności interpretacji i współtworzenia znaczeń kulturowych, które są wpisane w praktyki społeczne, rytuały oraz medialne formy ekspresji. W tym kontekście ruch staje się formą uczestnictwa w kulturze, a nie tylko sposobem na jej reprezentację.

Formy edukacji w dziedzinie tańca

Współczesne modele edukacji zakładają funkcjonowanie trzech podstawowych obszarów: formalnego, pozaformalnego oraz nieformalnego uczenia się. Edukacja formalna obejmuje instytucjonalne, systemowe procesy dydaktyczne realizowane w ramach szkolnictwa powszechnego i wyższego. Edukacja pozaformalna, zgodnie z ujęciem Philipa Halla Coombsa i Daniela Schugurensky'ego, odnosi się do zorganizowanych, lecz pozaszkolnych form nauczania, takich jak warsztaty, kursy czy zajęcia artystyczne (Coombs & Ahmed 1974). Edukacja nieformalna z kolei zachodzi w sposób niesystemowy i nieintencjonalny, w ramach codziennego funkcjonowania jednostki – np. poprzez obserwację, interakcje społeczne czy korzystanie z zasobów internetowych (Schugurensky 2000).

W tym kontekście taniec stanowi przykład aktywności edukacyjnej obecnej we wszystkich trzech obszarach. Od starożytności wykorzystywany jako narzędzie wychowawcze i kulturowe, dziś pełni funkcje nie tylko artystyczne, lecz również rozwojowe i społeczne. Szczególnie

interesujący jest obszar pozaformalnej i nieformalnej edukacji tanecznej, który – poza strukturami systemu oświaty – umożliwia nabywanie kompetencji ruchowych i kulturowych w sposób elastyczny, dostosowany do indywidualnych potrzeb uczestników. Edukacja taneczna realizowana w tych formach odgrywa istotną rolę w kształtowaniu postaw, tożsamości oraz kompetencji interpersonalnych, co uzasadnia konieczność jej pogłębionej analizy.

Współczesna refleksja pedagogiczna rozróżnia edukację artystyczną, nastawioną na rozwój umiejętności twórczych, od edukacji kulturalnej, której celem jest kształtowanie kompetencji uczestnictwa w kulturze. W obu przypadkach taniec może odgrywać rolę zarówno jako medium twórcze, jak i narzędzie wspierające rozwój jednostki. Jak podkreślają Dariusz Kubinowski czy Irena Wojnar, taniec sprzyja nie tylko rozwojowi fizycznemu, lecz również emocjonalnemu, poznawczemu i społecznemu – wzmacnia koordynację, kreatywność, wrażliwość estetyczną oraz umiejętność współpracy (Kubinowski 2000, s. 327–333; Wojnar 1997, s. 37–49). W tym sensie staje się on nie tylko środkiem artystycznego wyrazu, lecz także pełnoprawnym narzędziem edukacyjnym o wieloaspektowym oddziaływaniu.

Pozaformalna i nieformalna edukacja taneczna stanowią dwa istotne obszary aktywności edukacyjnej, które – mimo braku zakorzenienia w systemie oświaty – pełnią ważną rolę w rozwijaniu kompetencji ruchowych, społecznych i kulturowych uczestników. Ich wspólnym mianownikiem jest funkcjonowanie poza strukturami edukacji formalnej, jednak różnią się pod względem poziomu organizacji, celowości, roli edukatora oraz form uznawania efektów kształcenia.

Pozaformalna edukacja taneczna to zorganizowana działalność edukacyjna realizowana poza systemem szkolnym, prowadzona przez instytucje publiczne, prywatne oraz organizacje pozarządowe (Schugurensky 2000). Do jej typowych form należą kursy, warsztaty, zajęcia w domach kultury, szkołach tańca, klubach, sekcjach czy pracowniach artystycznych. Edukacja ta często ma określoną strukturę programową, prowadzona jest przez wykwalifikowanych instruktorów i zakłada obecność celów

dydaktycznych – zarówno artystycznych (np. nauka techniki konkretnego stylu tańca), jak i wychowawczych (np. rozwój współpracy, ekspresji, dyscypliny; Kubinowski 2000, s. 327–333). W niektórych przypadkach uczestnictwo może być potwierdzone certyfikatami lub zaświadczeniami, choć nie mają one formalnej mocy w systemie kwalifikacji zawodowych. Kluczową cechą pozaformalnej edukacji tanecznej jest jej dobrowolność, otwartość oraz dostosowanie do potrzeb lokalnych społeczności.

Z kolei nieformalne uczenie się tańca odnosi się do spontanicznego, nieustrukturyzowanego procesu nabywania umiejętności poprzez codzienne doświadczenia. Może ono zachodzić w sposób samodzielny – poprzez obserwację, naśladowanie, eksperymentowanie z ruchem, korzystanie z internetowych źródeł wiedzy (np. tutoriali na YouTube, TikToku, transmisji spektakli), a także w ramach interakcji z innymi, np. podczas wspólnych ćwiczeń, improwizacji czy wydarzeń tanecznych (Grzegorek 2020, s. 49–50). Ta forma kształcenia się nie zakłada obecności nauczyciela ani formalnych struktur, a jej charakter jest najczęściej incydentalny lub samokierowany. W przypadku tańca szczególnie istotne jest tu znaczenie mediów cyfrowych jako przestrzeni dystrybucji wiedzy tanecznej i wymiany doświadczeń – zwłaszcza wśród młodzieży (Jasionowska 2019).

Obie formy, które dotyczą dziedziny tańca, różnią się przede wszystkim stopniem organizacji i intencjonalności. Pozaformalna edukacja taneczna ma charakter zinstytucjonalizowany, choć niepaństwowy, z określonym programem, opieką dydaktyczną i często przestrzenią fizyczną (np. sala taneczna). Uczenie się nieformalne natomiast odbywa się w przestrzeniach codzienności – w domu, na podwórku, w internecie – i nie musi być poprzedzone decyzją o uczestnictwie w procesie edukacyjnym. Różny jest również status prowadzących – w edukacji pozaformalnej rolę instruktora pełni zazwyczaj osoba z przygotowaniem tanecznym i pedagogicznym, natomiast w edukacji nieformalnej „nauczycielami” mogą być przypadkowi twórcy internetowi, rówieśnicy lub osoby z otoczenia. Syntetyczne podsumowanie dotyczące rozróżnienia obu form znajduje się w poniższej tabeli.

Tabela 1.
Edukacja taneczna w układzie pozaformalnym i nieformalnym

pozaformalna edukacja taneczna	nieformalne uczenie się tańca / o tańcu
pozaszkolna edukacja artystyczna o charakterze doskonalenia zawodowego (warsztaty, kursy, szkolenia, konferencje itd.)	uczenie się tańca / o tańcu nieinstytucjonalne, odbywające się w dowolnej przestrzeni, indywidualnie lub w grupie, z wykorzystaniem różnych źródeł, np. internetu, literatury, spektakli itd.
edukacja taneczna pozaszkolna (warsztaty, kursy, szkolenia, sekcje, kluby, zespoły, pracowanie itd.); organizowana przez publiczne oraz prywatne instytucje kultury i edukacji oraz organizacje pozarządowe	
pozalekcyjna edukacja taneczna (zajęcia nieobowiązkowe organizowane w szkole przez szkołę lub podmioty zewnętrzne)	

Źródło: opracowanie na podstawie S. Słowińska, *Pozaformalna edukacja taneczna*, w: *Edukacja pozaformalna w zakresie tańca w Polsce*, red. M. Seredyńska, M. Zadłuzny, Warszawa 2024.

Edukacja pozaformalna w dziedzinie tańca w Polsce

Pozaformalna edukacja taneczna w Polsce stanowi dynamicznie rozwijający się segment edukacji artystycznej, obejmujący różnorodne formy kształcenia realizowane poza systemem szkolnym (Rettinger 2019). Obejmuje ona kursy, warsztaty, zajęcia w domach kultury, szkołach tańca, klubach czy pracowniach artystycznych. Jej celem jest nie tylko rozwijanie umiejętności tanecznych, ale także wspieranie rozwoju osobistego, społecznego i kulturowego uczestników.

Ten rodzaj edukacji realizowany jest przez różnorodne podmioty, w tym:

- instytucje publiczne: domy kultury, ośrodki kultury, centra edukacji artystycznej;
- prywatne szkoły tańca: oferujące kursy w różnych stylach tanecznych,
- organizacje pozarządowe: fundacje i stowarzyszenia promujące taniec w społecznościach lokalnych.

Zajęcia te często mają określoną strukturę programową, są prowadzone przez wykwalifikowanych instruktorów i zakładają obecność celów dydaktycznych – zarówno artystycznych (np. nauka techniki konkretnego stylu tańca), jak i wychowawczych (np. rozwój współpracy, ekspresji, dyscypliny).

Zgodnie z danymi Głównego Urzędu Statystycznego, już w 2006 r. blisko 25% dorosłych Polaków deklaroowało udział w zajęciach tanecznych organizowanych w formach pozaformalnych (GUS 2009). Choć statystyka ta pochodzi sprzed niemal dwóch dekad, dostępne dziś analizy oraz obserwacje środowisk eksperckich potwierdzają utrzymującą się – a w niektórych grupach wiekowych wręcz wzrastającą – popularność tego typu aktywności edukacyjnych. Zjawisko to jest szczególnie widoczne wśród młodzieży i młodych dorosłych, dla których taniec staje się nie tylko formą ekspresji artystycznej, ale również sposobem na rozwój osobisty, integrację społeczną i uczestnictwo w kulturze.

W 2024 r. Fundacja Rezonanse Kultury przeprowadziła badanie dotyczące pozaformalnej edukacji tanecznej w Polsce, zogniskowane wokół działalności skierowanej do dzieci i młodzieży (Seredyńska, Zadłużny 2024). To jedno z najnowszych, ale także niewielu powstałych do tej pory, opracowań dotyczących tego tematu. Publikacja, która podsumowuje zrealizowane badanie analizuje zarówno strukturę tego sektora, jak i jego znaczenie społeczne, problemy systemowe oraz potencjalne kierunki rozwoju. Podkreślono w niej, że edukacja pozaformalna stanowi istotne uzupełnienie systemu formalnego, a zarazem dynamiczne pole aktywności środowisk lokalnych, organizacji pozarządowych i niezależnych artystów. Przeprowadzone badanie ilościowe miało na celu dokonanie podstawowej analizy stanu pozaformalnej edukacji tanecznej

w Polsce, ze szczególnym uwzględnieniem skali oraz charakterystyki uczestników. W badaniu ankietowym wzięły udział głównie podmioty sektora publicznego, dlatego też wyniki jego dotyczące, są najbardziej miarodajne co do stanu realizacji działań nieformalnych w dziedzinie tańca.

Z przeprowadzonego badania wynika, że na 826 placówek, które wzięły udział w badaniu, 516 instytucji oferuje edukację taneczną dla osób do 19 roku życia. Istnieją zauważalne różnice w aktywności tanecznej młodzieży między poszczególnymi regionami kraju (Seredyńska, Zadłużny 2024, s. 25). Jedne z najwyższych wskaźników odnotowano w południowo-wschodniej Polsce, zwłaszcza w województwach podkarpackim (ok. 80,2%), lubelskim (ok. 70,8%) oraz opolskim (ok. 74,2%). Równie wysoki poziom, sięgający około 82,6%, zaobserwowano także w centralnej części kraju – w województwie mazowieckim. Może to świadczyć o silnym zakorzenieniu tradycji tanecznych lub dużym zainteresowaniu tego rodzaju formą aktywności.

Z przeprowadzonego badania wynika, że w zajęciach edukacji pozaformalnej w 2024 r. uczestniczyło 35 389 dzieci i młodzieży w skali całego kraju. Jednym z kluczowych aspektów było tu zbadanie, jaki rodzaj tańca jest najczęściej oferowany i wybierany przez najmłodsze pokolenia. Mając na uwadze podział zastosowany przez organizatorów badania, interesujące jest, że na pierwszym miejscu znalazły się zajęcia jazzu i innych form pokrewnych (w tym tańca współczesnego). Ponad połowa badanych instytucji zadeklarowała, że posiada w swojej ofercie takie zajęcia, oraz że są one chętnie wybierane przez wszystkie grupy wiekowe. Dużą popularnością cieszy się także hip-hop i style pokrewne (co można łączyć z ich obecnością w przestrzeni publicznej i kulturze masowej). Te dwa style zdecydowanie częściej są wybierane przez młodzież, z kolei wśród dzieci dominuje zainteresowanie tańcem klasycznym oraz uczestnictwo w zajęciach tańca ludowego. Taki rozkład spowodowany jest w dużym stopniu dostępnością oferty kulturalnej w poszczególnych ośrodkach. Większe aglomeracje posiadają zazwyczaj więcej niż jeden ośrodek kultury, otwiera się w nich także wiele firm funkcjonujących

jako szkoły tańca. Oferta jest więc zróżnicowana. Z kolei w małych miejscowościach i wsiach, gdzie istnieje jedna instytucja kultury, najczęściej mamy do czynienia z propozycją zajęć tańca ludowego (często są to tańce charakterystyczne dla danego regionu; Sereżyńska, Zadłużny 2024, s. 34). Warto zaznaczyć, że jedną z najbardziej rozpowszechnionych form edukacji tanecznej w zakresie tańca ludowego są zespoły pieśni i tańca, działające zarówno przy domach kultury, jak i niezależnie. Zespoły takie, jak Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. Tadeusza Sygietyńskiego czy Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” im. Stanisława Hadyny. Stanowią one profesjonalne wzorce artystyczne, ale znaczna część działalności edukacyjnej odbywa się w lokalnych, amatorskich grupach – np. przy szkołach, ośrodkach kultury lub stowarzyszeniach regionalnych. Uczestnictwo w takich zespołach pozwala nie tylko na naukę repertuaru tanecznego danego regionu, ale też na kontakt z tradycyjną muzyką, śpiewem, strojem i obrzędowością. Działalność zespołów ludowych pełni istotną funkcję w transmisji międzypokoleniowej i wzmacnianiu tożsamości kulturowej – łącząc edukację artystyczną z lokalnym dziedzictwem niematerialnym.

Zestawienie stylów tańca w zależności od grupy wiekowej uczestników ujawnia nie tylko strukturalne preferencje, ale również możliwe luki w ofercie edukacyjnej. Szczególnie niepokojący jest spadek dostępności zajęć tanecznych dla młodzieży w wieku 15–19 lat. To okres intensywnych przemian tożsamościowych, w którym taniec mógłby pełnić funkcję nie tylko rozwojową, ale i wspierającą emocjonalnie, społecznie i kulturowo (National Academies of Sciences, Engineering, and Medicine 2019). Niedostatek zajęć w tej grupie może prowadzić do rezygnacji z aktywności tanecznej lub przeniesienia jej wyłącznie do sfery nieformalnej, np. mediów społecznościowych.

Oferta pozaformalnej edukacji tanecznej dla dorosłych w Polsce jest obecnie niezwykle rozbudowana, różnorodna i zróżnicowana pod względem treści, metodyki oraz form organizacyjnych. Rozwija się równolegle do formalnego systemu edukacji artystycznej, oferując alternatywne i dostępne ścieżki rozwoju osobistego, ekspresji oraz uczestnictwa

Tabela 2.
Przykłady działań z zakresu edukacji pozaformalnej
w dziedzinie tańca w Polsce

forma działania	przykłady działalności w Polsce
szkoły tańca i ośrodki prywatne	Egurrola Dance Studio (Warszawa, Kraków, Wrocław, Gdańsk, Łódź, Poznań); Szkoła Tańca Riviera (Warszawa); Art of Move – Szkoła Tańca (Wrocław); Studio Tańca La Rosa Negra (Kraków); Latin Groove Dance Studio (Gdynia); Feel the Beat Dance School (Poznań); Szkoła Tańca Shock Dance (Katowice)
instytucje kultury i ośrodki edukacyjne prowadzące zajęcia z zakresu tańca	Krakowskie Centrum Choreograficzne – Nowohuckie Centrum Kultury, Służewski Dom Kultury (Warszawa), Katowice Miasto Ogrodów – Instytucja Kultury im. Krystyny Bochenek, Miejska Strefa Kultury w Łodzi, DanceOFFnia w Białymstoku, działalność Lubelskiego Teatru Tańca w Centrum Kultury w Lublinie
zespoły i programy folklorystyczne	Zespół Pieśni i Tańca „Śląsk” (Koszęcin), Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”, lokalne zespoły tańca ludowego
festiwale i programy cykliczne	Międzynarodowy Festiwal Tańca Zawirowania, Gdański Festiwal Tańca, DANCING fairPlayce Poznań, Mandala Performance Festival, projekty realizowane w ramach programu Przestrzenie Sztuki – Taniec
działalność organizacji pozarządowych	cykliczne działania Fundacji Burdąg, program Centralna Scena Tańca w Warszawie, Akademia Tańca Zawirowania, działalność grup edukacyjnych Krakowskiego Teatru Tańca, działalność cykliczna Fundacji Tańca i Sztuki Artoffnia, działalność Fabryki Sztuki w Łodzi, działalność Fundacji Obiekt Kulturalny w Świebodzinie

Źródło: opracowanie własne.

w kulturze. Jej elastyczny charakter pozwala lepiej odpowiadać na zmienne potrzeby osób dorosłych, dla których taniec staje się nie tylko formą rekreacji, ale także sposobem na budowanie tożsamości, relacji i dobrostanu psychofizycznego. W zależności od miejsca, instytucji czy prowadzącego, uczestnicy mogą wybierać spośród dziesiątek stylów i podejść – od technik klasycznych i użytkowych, po formy alternatywne i eksperymentalne. W największych miastach (Warszawa, Kraków, Wrocław, Gdańsk, Poznań) funkcjonują wyspecjalizowane ośrodki taneczne, które oferują kursy skierowane wyłącznie do osób dorosłych. W mniejszych miejscowościach podobną funkcję pełnią domy kultury i lokalne fundacje, często realizujące działania w trybie projektowym (Gierczyk 2020, s. 55–66; Cieślak 2018, s. 147–160).

Najczęściej spotykane style w ofercie to taniec towarzyski, salsa, bachata, latino solo, high heels, hip-hop oraz taniec współczesny. Osobną, coraz bardziej popularną kategorię stanowią zajęcia skoncentrowane na świadomości ciała i rozwoju osobistym: taniec intuicyjny, improwizacja, taniec w kręgu, metoda 5 rytmów, kontakt improwizacja oraz różne formy pracy z ciałem inspirowane somatyką i terapią ruchem. Dorośli coraz chętniej sięgają po te formy nie tylko jako uczestnicy zajęć ruchowych, ale również jako członkowie procesów twórczych i terapeutycznych. Wśród prowadzących są nie tylko instruktorzy z doświadczeniem pedagogicznym, ale także performerzy, artyści sceniczni, edukatorzy ciała, osoby z wykształceniem w zakresie psychologii czy choreoterapii. Szczególną cechą tej oferty jest jej inkluzywność – zajęcia są dostępne również dla osób bez wcześniejszego doświadczenia tanecznego (Winiarska 2020, s. 22–31). To edukacja, oparta na praktyce ucieleśnionej, w której taniec traktowany jest nie jako forma mistrzowska, lecz jako narzędzie ekspresji, komunikacji i rozwoju. Tak ujęta oferta odpowiada na współczesne potrzeby dorosłych: bycia aktywnym, sprawczym i osadzonym w ciele – niezależnie od wieku, sylwetki czy doświadczenia (Rachwalska 2023, s. 111–128). Oferta jest też coraz bardziej profilowana pod kątem potrzeb określonych grup: pojawiają się warsztaty dedykowane kobietom w okresie menopauzy, osobom LGBTQ+,

neuroatypowym, z niepełnosprawnościami, a także osobom w kryzysach emocjonalnych. Taniec staje się w tych kontekstach formą zarówno ekspresji, jak i troski – o siebie i innych.

W kontekście społecznym, pozaformalna edukacja taneczna w Polsce pełni istotną funkcję w zakresie budowania kapitału społecznego i kulturowego. Taniec staje się przestrzenią spotkania osób, które w życiu codziennym nie mają okazji do integracji – łączy pokolenia, środowiska zawodowe i grupy społeczne. Jest też alternatywą wobec indywidualizmu i izolacji, wzmacnianych przez współczesny styl życia. Zajęcia taneczne pełnią funkcję regulacyjną, obniżają napięcie psychiczne, przeciwdziałają wypaleniu i osamotnieniu. W wielu przypadkach stają się wręcz formą wspólnotowej profilaktyki zdrowotnej i kulturowej (Delattre in. 2024).

Edukacja nieformalna w dziedzinie tańca w Polsce

Nieformalna edukacja taneczna obejmuje spontaniczne, niezinstytucjonalizowane formy uczenia się tańca, które zachodzą poza szkołami, uczelniami i kursami zorganizowanymi. W tym modelu wiedza i umiejętności taneczne są nabywane mimowolnie lub na skutek osobistej inicjatywy, najczęściej w codziennym środowisku – podczas spotkań towarzyskich, oglądania filmów tanecznych, udziału w wydarzeniach tanecznych czy interakcji w przestrzeni internetowej. W Polsce edukacja nieformalna w zakresie tańca rozwija się dynamicznie, czemu sprzyjają przede wszystkim media cyfrowe. Platformy takie jak YouTube, TikTok, Instagram czy Twitch umożliwiają łatwy dostęp do tutoriali, transmisji spektakli, choreografii amatorskich i profesjonalnych. Osoby uczące się tańca mogą dzięki nim samodzielnie eksplorować różne style i techniki, niezależnie od lokalizacji geograficznej czy zasobów finansowych. Zjawisko to ma charakter globalny, ale w Polsce przybrało szczególne znaczenie w okresie pandemii COVID-19, kiedy dostęp do zajęć stacjonarnych został ograniczony, a wielu uczestników przeniosło się do sieci

(Wróblewska-Jachna 2022, s. 36–51). Wiele osób pozostało przy tej formie edukacji również po otwarciu instytucji – doceniając jej dostępność, elastyczność i brak presji oceny.

Nieformalne uczenie się tańca może przyjmować wiele form, nie tylko w przestrzeni cyfrowej, ale także w realnej, fizycznej interakcji społecznej. Jednym z najważniejszych aspektów tego typu edukacji są spotkania odbywające się poza oficjalnymi strukturami instytucjonalnymi: nieformalne jamy, potańcówki, spontaniczne warsztaty, taneczne *flash-moby* czy praktyki odbywające się w parkach, na podwórkach, ulicach, w przestrzeniach coworkingowych, galeriach sztuki czy nawet w mieszkaniach prywatnych. Ich cechą wspólną jest brak odgórnie narzuconej hierarchii, programu czy celów dydaktycznych. Uczenie się zachodzi poprzez uczestnictwo, obserwację, naśladownictwo, a przede wszystkim – przez współtworzenie i bycie razem (Narodowy Instytut Muzyki i Tańca 2025b).

Wśród czynników sprzyjających rozwojowi nieformalnej edukacji tanecznej w Polsce można wskazać kilka istotnych zjawisk społeczno-kulturowych. Przede wszystkim rośnie znaczenie tańca w kulturze popularnej i medialnej. Programy telewizyjne takie jak „You Can Dance – Po prostu tańcz!”, „Taniec z gwiazdami” czy „Mam talent” skutecznie wypromowały taniec jako atrakcyjną formę ekspresji, inspirując zarówno młodsze, jak i starsze pokolenia do podejmowania pierwszych prób ruchowych. Taniec stał się w nich symbolem odwagi, pasji i transformacji – osobistej, emocjonalnej, społecznej. Wizerunek tancerza przestał być ograniczony do zawodowego artysty na scenie, a zaczął funkcjonować jako dostępna, ludzka figura rozwoju, samorealizacji i wspólnoty. Równolegle nastąpiła radykalna zmiana w modelu uczestnictwa w kulturze – od biernego, konsumpcyjnego odbioru (oglądanie spektakli, transmisji) ku modelowi partycypacyjnemu, w którym użytkownik jest jednocześnie twórcą, kuratorem i komentatorem treści (Jenkins 2006; O’Boyle 2022). Kluczowe znaczenie odegrały tu platformy społecznościowe – TikTok, YouTube, Instagram czy Facebook – które przekształciły przestrzeń taneczną w demokratyczne pole twórczości. Użytkownicy, często

bez formalnego przygotowania, tworzą i publikują własne choreografie, biorą udział w wyzwaniach tanecznych, dzielą się improwizacjami i uczą innych, komentując i reagując na nagrania innych osób. W ten sposób taniec staje się formą komunikacji: nie tylko ekspresji siebie, ale także uczestnictwa w dyskursie kulturowym.

Tabela 3.
Przykłady działań edukacji nieformalnej w dziedzinie tańca w Polsce

forma działania	przykłady działalności w Polsce
udział w tanecznych wyzwaniach na TikToku	#polishdancechallenge (taneczne wyzwanie oparte na wykonaniu choreografii do krótkiego utworu muzycznego)
samodzielna nauka tańca przez YouTube	kanały poszczególnych instruktorów tańca oraz celebrytów pokazujących fragmenty choreografii
street dance crew trenujące na dworcu lub skateparkach	taniec w takich miejscach jak np. warszawska Patelnia, Forum Skate Pool w Krakowie, Bulwary Wiślane w Warszawie, Skatepark PTG w Katowicach
jamy improwizowane	improwizowane jamy kontakt improwizacji
taniec na protestach i marszach	taniec podczas Strajków Kobiet, Queerowy voguing na Marszach Równości
działania rozwijające ruch i ciało	ruchowe działania w kręgach kobiecych, grupach wsparcia lub kręgach tantrycznych, tzw. Dance Camp

Źródło: opracowanie własne.

Możliwe kierunki rozwoju

Pozaformalna i nieformalna edukacja taneczna w Polsce, mimo dynamicznego rozwoju i coraz większego uznania w środowiskach edukacyjnych i artystycznych, wciąż pozostaje obszarem niedostatecznie uregulowanym i słabo zintegrowanym z polityką kulturalną i edukacyjną państwa. Aby mogła dalej się rozwijać i skutecznie odpowiadać na potrzeby społeczne, konieczne są zarówno systemowe zmiany, jak i oddolne działania środowisk tanecznych, edukacyjnych i samorządowych.

Jednym z kluczowych wyzwań jest niestabilność finansowa inicjatyw tanecznych. Większość projektów edukacji pozaformalnej realizowana jest dzięki czasowym grantom, dotacjom lub wkładom własnym instytucji kultury i organizacji pozarządowych. Taki model finansowania utrudnia budowanie długofalowych strategii rozwoju, zatrudnianie wykwalifikowanej kadry czy inwestowanie w infrastrukturę. Wprowadzenie programów wieloletniego wsparcia dla edukacji tanecznej – analogicznych do programów dotacyjnych dla teatrów czy muzeów – mogłoby znacząco wpłynąć na stabilność tego sektora.

Równolegle potrzebne jest uznanie edukacji tanecznej za istotny element polityki kulturalnej i zdrowotnej. W krajach takich jak Finlandia, Niemcy czy Francja działania w obszarze edukacji ruchowej i tanecznej są integralną częścią programów przeciwdziałania wykluczeniu społecznemu, promocji zdrowia psychicznego oraz budowania wspólnot lokalnych. W Polsce takie podejście wciąż jest incydentalne i zależy od aktywności jednostkowych instytucji.

Kolejnym krokiem w rozwoju może być wypracowanie ram jakościowych dla pozaformalnej edukacji tanecznej – m.in. w postaci dobrych praktyk, rekomendacji programowych lub mechanizmów certyfikacji kompetencji kadry prowadzącej. Obecnie poziom merytoryczny zajęć jest bardzo zróżnicowany, co wynika zarówno z braku nadzoru, jak i dużej swobody programowej. Choć elastyczność jest ogromną zaletą tego sektora, konieczne wydaje się określenie minimalnych standardów dydaktycznych, zwłaszcza w pracy z dziećmi, osobami wrażliwymi lub w kontekście terapii ruchem.

Analizy ofert pozaformalnej edukacji tanecznej w Polsce, dokonane przez autorkę pokazują, że działania te są bardzo nierównomiernie rozłożone geograficznie. Mniejsze miejscowości często dysponują ograniczoną infrastrukturą i kadrowym potencjałem do prowadzenia różnorodnych zajęć. Tymczasem taniec może pełnić w tych społecznościach funkcję integracyjną, tożsamościową i profilaktyczną. Wprowadzenie mobilnych programów edukacyjnych, grantów dedykowanych małym miejscowościom oraz sieciowania lokalnych liderów mogłoby znacząco wpłynąć na wyrównywanie szans edukacyjnych. Przykładem dobrej praktyki może być program *Przestrzenie Sztuki – Taniec* (Narodowy Instytut Muzyki i Tańca 2025a), który dzięki wsparciu instytucjonalnemu umożliwia działanie tanecznych inicjatyw również poza największymi aglomeracjami.

Nowe technologie i media społecznościowe odgrywają coraz istotniejszą rolę w rozwoju nieformalnej edukacji tanecznej w Polsce. Platformy takie jak TikTok, YouTube, Instagram czy Facebook przekształciły się z prostych narzędzi komunikacyjnych w przestrzenie realnego uczenia się – tworząc otwarte repozytoria wiedzy, ruchu, choreografii i eksperymentów tanecznych. Ich kluczowym atutem jest dostępność – zarówno pod względem geograficznym, jak i ekonomicznym. Osoby z małych miejscowości, bez dostępu do szkół tańca czy instytucji kultury, mogą dziś samodzielnie eksplorować różne style i techniki, ucząc się od polskich i międzynarodowych twórców. Okres pandemii COVID-19 znacząco przyspieszył ten trend. Zamknięcie instytucji kultury i szkół tańca zmusiło wiele grup do przeniesienia działalności w formę online. Powstały dziesiątki projektów edukacyjnych i artystycznych – m.in. warsztaty prowadzone przez Zoom, platformy choreograficzne w formule e-learningu czy cykle webinarów z udziałem międzynarodowych gości. Zjawisko to niesie ogromny potencjał – zarówno pod względem demokratyzacji dostępu do wiedzy, jak i tworzenia inkluzywnych przestrzeni uczenia się. Jednak jego rozwój wymaga wsparcia. Granty na produkcję wysokiej jakości materiałów edukacyjnych, budowa bibliotek cyfrowych z zasobami tanecznymi, rozwój platform e-learningowych z certyfikowanymi

ścieżkami rozwoju – to tylko niektóre z możliwych działań. Warto również inwestować w rozwój kompetencji cyfrowych kadry instruktorskiej, tak aby mogła ona efektywnie łączyć edukację stacjonarną z online, tworząc elastyczne modele nauczania (hybrydowe), które odpowiadają na zmieniające się potrzeby uczestników.

Pozaformalna i nieformalna edukacja taneczna w Polsce stanowi dziś jeden z najbardziej żywotnych i wielowymiarowych obszarów praktyk edukacyjno-kulturowych. W warunkach lokalnego systemu oświaty i ograniczonej obecności tańca w programach szkolnych, to właśnie działania realizowane poza strukturami formalnymi – kursy, warsztaty, spotkania, jamy, inicjatywy oddolne i praktyki cyfrowe – pełnią istotną rolę w rozwijaniu kompetencji artystycznych, emocjonalnych i społecznych. I to właśnie one stanowią o przyszłości edukacji w dziedzinie tańca, a co za tym idzie – wykształceniu także potencjalnej publiczności tańca. Przyszłość edukacji tanecznej leży włączeniu dostępności z profesjonalizmem, tradycji z innowacją oraz ruchu z refleksją – jako że taniec pozostaje jednym z najpełniejszych narzędzi ucieleśnionej edukacji i kulturowej obecności. ➤

Bibliografia

- Coombs, P. H. and Ahmed, M., 1974. *Attacking Rural Poverty: How Nonformal Education Can Help*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Cieślak, K., 2018. *Somatyka i taniec – nowe podejścia w edukacji ruchowej dorosłych*, „Przegląd Kulturoznawczy”, nr 38(4), s. 147–160.
- Delattre, B., Applewhite, B., Buckman, J. E. J., Harmer, C. J., & Murphy, S. E., 2024. *Social dance and movement for mental health*, „A narrative review. Mental Health Science” vol. 2, e62.
- Foster, S. L., 2011. *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. London: Routledge.
- Gierczyk, M., 2020. *Domy kultury jako ośrodki animacji tanecznej*, „Animacja Życia Społecznego” nr 5(2), s. 55–66.

Gorzelańczyk, N., 2022. *Dance marketing. Dlaczego w XXI wieku może być skuteczną formą działań w komunikacji z odbiorcą*. „Debiuty Naukowe Studentów Wyższej Szkoły Bankowej” 21 (2021) [online], [dostęp: 08.09.2025.], <<https://journals.wsb.poznan.pl/index.php/dnswsb/article/view/19>>.

Grzegorek, J. N., 2020. *Kultura taneczna osób z niepełnosprawnością. Metodyka czy animacja?*, „Parecja” nr 2(14), s. 11–21.

Grzegorek, J. N., 2016. *Somaestetyczne konteksty tańca współczesnego, czyli o trudnej sztuce tworzenia siebie przez taniec*. w: „Zeszyty Naukowe Forum Młodych Pedagogów przy Komitecie Nauk Pedagogicznych Polskiej Akademii Nauk” Zeszyt 20. Warszawa: Wydawnictwo APS, s.126–139.

GUS, 2009. *Kształcenie dorosłych*. Warszawa.

Jasionowska, M., 2019. *Tanec w edukacji ogólnokształcącej – dobre praktyki*. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.

Jenkins, H. 2006. *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Chicago: MIT Press.

Kubinowski, D., 2000. *Tanec w edukacji szkolnej czy pozaszkolnej? Zamiłowania wobec marginalizacji*. w: *Edukacja kulturalna dzieci i młodzieży*, red. B. Idzikowski, E. Narkiewicz-Niedbalec. Zielona Góra: RCAF, s. 327–333.

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2025a. *Przestrzenie Sztuki* [online], [dostęp: 29.06.2025], <https://nimit.pl/dzialalnosc/przestrzenie-sztuki/>.

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, 2025b. *Tańczmy* [online], [dostęp: 28.09.2025], <https://nimit.pl/dzialalnosc/tanczmy/>.

National Academies of Sciences, Engineering, and Medicine, 2019. *The Promise of Adolescence: The Future of School-Based Interventions*. Washington, DC: The National Academies Press.

O’Boyle, N., 2022. *Producers: New Media Audiences and the Paradoxes of Participatory Culture*. w: N. O’Boyle. *Communication Theory for Humans*, Springer Nature, s. 153–181.

Rachwalska, J., 2023. *Dance camps jako nowa forma edukacji tanecznej w Polsce*. „Ars Educandi” nr 1, s. 111–128.

Rettinger R., 2019. *Dobre praktyki edukacji pozaformalnej*. w: *Kształtowanie kompetencji przedsiębiorczych*, red. T. Rachwał. Warszawa: Fundacja Rozwoju Systemu Edukacji, Seria Naukowa, t. 5, s. 220–233.

Schugurensky, D., 2000. *The forms of informal learning: Towards a conceptualization of the field* [online], [dostęp: 12.05.2025], <https://www.oise.utoronto.ca/depts/sese/csew/nall/res/21formsofinformal.htm>

Seredyńska, M. i Zadłużny, M. red., 2024. *Edukacja pozaformalna w zakresie tańca w Polsce*. Warszawa: Fundacja Rezonanse Kultury.

Słowińska, S., 2020. *Edukacja kulturalna. Konteksty, podejścia, trudności, potencjały*, Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.

Winiarska, A., 2020. *Równość w ruchu – o inkluzyjności zajęć tanecznych*. „Taniec i Społeczeństwo” nr 1(1), s. 22–31.

Wojnar, I., 1997. *Możliwości wychowawcze sztuki*. w: *Teoria wychowania estetycznego. Polscy autorzy*, red. I. Wojnar. Warszawa: Wydawnictwo Żak, s. 37–49.

Wróblewska-Jachna, J., 2022. *Pandemia i infodemia. Refleksje nad jakością ekosystemu medialnego podczas pandemii COVID-19*. „Media i Społeczeństwo” nr 16, s. 36–51.

Edukacja akademicka w zakresie tańca oraz zawodów związanych z tańcem – stan aktualny vs. rok 2011 oraz potencjalne kierunki rozwoju

dr hab. Tomasz Nowak prof. ucz.

Uniwersytet Warszawski, Instytut Muzykologii
Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie,
Wydział Tańca
ORCID: 0000-0002-2051-2447

Opracowany na potrzeby I Kongresu Tańca w Warszawie raport wymienił pięć uczelni prowadzących edukację akademicką w zakresie tańca w 2011 r.: Państwową Wyższą Szkołę Teatralną im. Ludwika Solskiego w Krakowie – Wydział Teatru Tańca w Bytomiu, Akademię Muzyczną im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Wyższą Szkołę Umiejętności im. Stanisława Staszica w Kielcach, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie i Akademię Humanistyczno-Ekonomiczną w Łodzi (Sier-Janik 2011, s. 23–24). Obecnie tylko jeden z tych

kierunków przestał istnieć – w 2015 r. borykająca się z problemami finansowymi WSU w Kielcach zaprzestała działalności, zamykając także cieszący się dużą popularnością kierunek taniec. Pozostałe kierunki istnieją nadal, przy czym praktycznie wszystkie uległy zmianom w związku ze stopniowym wprowadzaniem w Polsce postanowień Deklaracji Bolońskiej¹, poszerzaniem zakresu prowadzonych specjalizacji, czy też uruchamianiem studiów stacjonarnych, co było postulowane w raporcie z 2011 r. (Dziurosz 2011, s. 47).

W najdłużej – od 1972 r. – działającej w Polsce placówce kształcenia w zakresie tańca na poziomie wyższym jaką jest **Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina**², w roku akademickim 2012/13 wprowadzono nowy plan studiów I i II stopnia kształcących pedagogów tańca pod nazwą **pedagogika baletowa**. Plan ten rozdzielił przedmioty kierunkowe (taniec klasyczny, taniec współczesny, taniec ludowy, polskie tańce narodowe, taniec charakterystyczny, taniec historyczny, zasady kompozycji tańca, literatura baletowa, partnerowanie, choreografia, rytmika, historia tańca, wykłady zmienne) od przedmiotów przygotowania dydaktycznego (podstawy dydaktyki i metodyki poszczególnych rodzajów tańca), psychologiczno-pedagogicznego i kształcenia ogólnonauczycielskiego. Ponadto wprowadził przedmioty do wyboru z zakresu tańca (taniec jazzowy, pilates, yoga, taniec towarzyski, improwizacja, kontakt improwizacja, historia polskiego baletu, antropologia tańca, labanowska analiza ruchu, choreologia praktyczna, notacja tańca, teorie tańca, krytyka i estetyka), teatru, muzyki i humanistyki (Kucharska-Nowak 2013, s. 7, 11–12, 22–23). Bardzo istotną zmianą było przekształcenie tej specjalności, począwszy od roku akademickiego 2017/2018, w studia stacjonarne nieodpłatne.

¹ Deklaracja podpisana 19 czerwca 1999 r. przez 29 ministrów odpowiedzialnych za szkolnictwo wyższe, mająca na celu wprowadzenie porównywalnych, wysokojakościowych i konkurencyjnych wobec amerykańskiego systemów kształcenia na poziomie wyższym.

² Wcześniej jako Państwowa Wyższa Szkoła Muzyczna w Warszawie i (od 1979 r.) Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina; (Kupidura 2018, s. 81–91).

W 2011 r. w UMFC utworzono nową specjalność studiów II st. – **choreografia i teoria tańca**, adresowaną do absolwentów studiów licencjackich na kierunku taniec, teatr i rytmika oraz absolwentów akademii wychowania fizycznego i studiów o profilu artystyczno-humanistycznym, którzy posiadają udokumentowaną praktykę taneczną. Na program specjalności złożyły się przedmioty: choreografia, dramaturgia, inscenizacja i reżyseria spektaklu, oprawa sceniczna spektaklu, taniec klasyczny, taniec współczesny, taniec jazzowy i formy tańców nowoczesnych, polskie tańce narodowe, ekspresja sceniczna, improwizacja, historia tańca XX i XXI wieku, estetyka tańca, choreologia, analiza dzieła choreograficznego, analiza muzyczno-ruchowa dzieła muzycznego, historia muzyki z literaturą, wiedza o widowisku teatralnym i propedeutyka zarządzania kulturą. Począwszy od roku akademickiego 2025/26 studia te prowadzone będą w formie studiów stacjonarnych.

W 2017 r. w UMFC powstała koncepcja nowych studiów stacjonarnych I st. – **taniec współczesny**. Jednakże pierwszą edycję uruchomiono dopiero trzy lata później, w roku akademickim 2020/21. Studia te adresowane są do tancerzy, którzy ukończyli różnego rodzaju szkoły tańca i baletu, kursy kwalifikacyjne, szkolenia i warsztaty lub też działają w zespołach tanecznych, formacjach i teatrach tańca, a planują w przyszłości karierę tancerza zawodowego. Program studiów zakłada interdyscyplinarną edukację – w tym w formie master classes – w zakresie technik, stylów i form tańca (techniki tańca współczesnego – modern i contemporary, taniec jazzowy, taniec klasyczny i technika neoklasyczna), improwizacji i kontakt improwizacji oraz kompozycji tańca. Elementem kształcenia są zajęcia warsztatowe z zakresu aktorstwa, ekspresji scenicznej i reżyserii ruchu scenicznego, poszerzające wiedzę o tańcu (teoria i notacja tańca, historia tańca w Polsce i na świecie ze szczególnym uwzględnieniem historii tańca XX i XXI wieku), widowisku dramaturgicznym (historia teatru) i muzyce (historia muzyki, rytmika, analiza muzyczno-ruchowa). Studenci mają również możliwość nauki dodatkowych form i technik tańca (tańców historycznych, polskich tańców narodowych, hip-hop, break dance, street dance), technik wspomagających (pilates, barre-au-sol, joga

i floor work, body-mind, body-awareness, GaGa) i zajęć poszerzających kompetencje (labanowska analiza ruchu, choreoterapia, pracownia multimedialna, zarządzanie kulturą i *fundraising*).

Rozwój specjalności kierunku taniec zaowocował wyodrębnieniem w 2019 r. w strukturze UMFC **Wydziału Tańca**, a także przekształceniem założonego w 2010 r. Zakładu Tańca w **Katedrę Tańca**. Świadczy to o wzroście znaczenia kierunku, jak też jego możliwości organizacyjnych. Istotnie, Katedra była bowiem organizatorem 13 konferencji artystyczno-naukowych, a także cyklu *Spotkania ze sztuką tańca*, goszczących wybitne postaci polskiego tańca. Pokazuje to, że oddziaływanie kierunku wykracza poza samą edukację. Tym bardziej, że na przestrzeni lat nastąpił nie tylko wzrost poziomu prezentacji koncertów i spektakli dyplomowych, odbywających się obecnie w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej, ale także ich ilości. Należy tu szczególnie wymienić cykliczne koncerty specjalności pedagogika baletowa z okazji Międzynarodowego Dnia Tańca (od 1996 r.), koncertów Sztuka i Edukacja (2014–2019) oraz Interaktywnie (od 2015). W 2016 r. utworzono zespół **Chopin University Dance Company**. Kierunek taniec przyczynia się także do wzrostu publikacji o tańcu – do ośmiu książek powstałych przed I Kongresem Tańca po 2011 r. (Kupidura 2018, s. 95) dołączyło pięć kolejnych (Rudnicka 2012; Raszevska 2014; Carlos-Machej 2016, 2017, 2020; Książek 2024) oraz dwie pozycje w postaci instruktarzowych płyt DVD (Piasecka 2017; Raczyńska-Warzec 2017).

Niestety w działalności kierunku taniec w UMFC widać także pewien regres. Dotyczy to powstałych w 2001 r. dwuletnich **podyplomowych studiów teorii tańca**, które będąc jedynymi tego typu studiami w Polsce, przez dwie dekady odegrały istotną rolę w kształceniu historyków, teoretyków i krytyków tańca. Niestety, w 2016 r. zostały skrócone do trzech semestrów, a w 2022 r. w wyniku osłabienia zainteresowania ofertą wśród kandydatów – zawieszone. Studia te ostatecznie nie zostały zlikwidowane, więc należy mieć nadzieję, że zostaną reaktywowane w formie umożliwiającej kontynuowania kształcenia specjalistów tak potrzebnych dla budowania środowiska odbiorców sztuki tańca. Jednakże należy mieć

również na uwadze, że studia podyplomowe w skali całego kraju obecnie cieszą się o wiele mniejszym zainteresowaniem niż kilkanaście lat temu i należałoby równolegle rozważyć utworzenie studiów stacjonarnych II stopnia dedykowanych teorii i estetyce tańca, co mogłoby stanowić analogię do prowadzonych na uczelniach muzycznych studiów z zakresu teorii muzyki.

Studia na kierunku taniec są prowadzone w **Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi** od 2007 r. (Instytut Choreografii i Technik Tańca). Wtedy to w ramach **Wydziału Sztuk Scenicznych** utworzono **Instytut Choreografii i Technik Tańca** (obecnie składający się z pracowników: choreografii, technik tańca oraz somatyki i tańca nowoczesnego). Placówka oferuje studia zarówno w trybie stacjonarnym, jak i niestacjonarnym w zakresie trzech specjalności:

- choreografia i techniki tańca – studia I stopnia; program ukierunkowany jest na doskonalenie technik tanecznych (tańca współczesnego, klasycznego, jazzowego, nowoczesnego) i wykonawstwo (improwizacja ruchowa, gra aktorska, joga, pilates, ruch sceniczny, realizacja repertuaru, warsztaty) oraz podstawy tworzenia choreografii (kompozycja tańca), a studenci wybierają moduł specjalistyczny (techniki tańca lub street dance);
- choreografia – studia II stopnia; program koncentruje się na poznawaniu narzędzi choreograficznych oraz rozwijaniu umiejętności tworzenia ruchu scenicznego i spektakli tanecznych w teatrach i innych placówkach kultury;
- somatyka w tańcu i terapii – studia II stopnia, których program obejmuje zagadnienia anatomii w ruchu, cech motorycznych, rozwoju wzorców ruchowych, odruchów, rytmów rozwojowych, systemów progresji i analizy ruchu, somatyzacji i ucieleśnienia, ekonomii, organiki ruchu oraz zdolności obserwacji i korygowania. Praca z ciałem odbywa się ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień oddechu, pracy mięśni głębokich, podstawowych akcji ruchowych, metod rozciągania oraz podstaw relaksacji. Studenci

somatyki uczestniczą też w takich zajęciach jak: improwizacja ruchowa, kontakt improwizacja, GAGA, 5 Rytmów, metoda Feldenkraisa, gyrokinesis, elementy rytmikoterapii, metoda Ilana Leviego oraz BMC. Program studiów zawiera również podstawy psychologiczne pracy z grupą, podstawy choreoterapii oraz metodologię pracy z dziećmi i niepełnosprawnymi, częściowo realizowane w ośrodkach współpracujących z uczelnią.

W Wydziale Teatru Tańca w Bytomiu Akademii Sztuk Teatralnych w Krakowie jednolite pięcioletnie studia na kierunku **aktor teatru tańca**, łączące taniec współczesny, teatr fizyczny i performans, prowadzone są od 2007 r.³ Jednakże w 2018 r. uchwałą senatu uczelni zawieszono nabór kandydatów na studia, od 2019 r., deklarując równocześnie zamiar przeniesienia kierunku do Krakowa na Wydział Aktorski. Do otworzenia naboru na analogiczne studia w Krakowie w ciągu kolejnych trzech lat nie doszło. Jednak po licznych protestach, jak również rozwiązaniu problemów stanowiących podłoże konfliktu, nabór na studia prowadzone w Bytomiu wznowiono w 2022 r. Szczęśliwie nastąpiło to przed odejściem z uczelni ostatnich z uprzednio przyjętych roczników studentów, dzięki czemu uniknięto przerwy w działalności kierunku.

Interdyscyplinarny program studiów łączy praktykę i wiedzę taneczną (techniki tańca klasycznego, współczesnego i fizycznego, improwizacja, kompozycja ruchu, anatomia, biomechanika i somatyka) z edukacją aktorską (aktorstwo dramatyczne i fizyczne, reżyseria i kompozycja sceniczna, nowe media w sztuce performatywnej) i humanistyczną (historia i teoria teatru oraz tańca, antropologia kultury, filozofia i estetyka). Kierunek w latach 2008–2013 współpracował ze Śląskim Teatrem Tańca, a obecnie z Bytomskim Teatrem Tańca i Ruchu Rozbark.

³ W pierwszym roku akademickim kierunek działał w ramach Wydziału Aktorskiego AST w Krakowie, dopiero w drugim roku utworzono Wydział Tańca z siedzibą w Bytomiu. (Wydział Teatru Tańca w Bytomiu Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie, *Wikipedia. Wolna Encyklopedia*).

Od 2024 r. trwają wysiłki w celu stworzenia dogodnych warunków prezentacji scenicznej w siedzibie Wydziału Teatru Tańca.

W Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej w Łodzi (Wydział Artystyczny) studia w specjalności **tancerz-choreograf** zainaugurowano w 2008 r. na kierunku kulturoznawstwo (Sier-Janik 2011, s. 24). Jako kierunek **taniec** studia realizowane są od 2010 r. i początkowo były to wyłącznie studia I stopnia w specjalnościach **tancerz**, **choreograf** i **pedagogika tańca**. W 2012 r. starano się wprowadzić również specjalność **artysta scen muzycznych**. Od 2013 r. studia I stopnia realizowane są w specjalności **tancerz-choreograf** (studia stacjonarne) i **pedagogika tańca** (studia niestacjonarne), a studia II stopnia w specjalności **tancerz choreograf – realizacja spektakli tanecznych** (stacjonarne i niestacjonarne) i **pedagogika tańca** – formy terapii tańcem (niestacjonarne; Taniec – studia I stopnia w Łodzi, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi). Program studiów obejmuje: technikę tańca klasycznego, współczesnego i jazzowego, improwizację i kompozycję ruchu, anatomię i fizjologię tańca, historię i teorię tańca, pedagogikę i metodyki nauczania tańca, psychologię tańca. Zajęcia kierunkowe są wspierane przez warsztaty rytmiczne, umuzykalnienie oraz podstawy akrobatyki. W roku akademickim 2021–22 prowadzono również dwusemestralne studia podyplomowe **choreografia** w specjalności **taniec ludowy**, których program w znacznej mierze odpowiadał programowi instruktorskich kursów kwalifikacyjnych w zakresie tańca ludowego, jednakże z zaniedbaniem zagadnienia repertuaru tańców ludowych poszczególnych regionów.

Od 2015 r. w Akademii Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu realizowane są studia **taniec w kulturze fizycznej** (Taniec w kulturze fizycznej, Akademia Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu). W latach 2015–2023 były to wyłącznie studia I stopnia w specjalnościach **tancerz nauczyciel** i **tancerz choreoterapeuta** (obydwie zarówno w trybie stacjonarnym jak i niestacjonarnym). Od roku 2021/22 studia I stopnia realizowane są wyłącznie w trybie stacjonarnym w specjalnościach **nauczyciel tańca** i **choreograf** oraz **instruktor tańca terapeutycznego**. Jednakże w tym samym roku

uruchomiono również studia stacjonarne II stopnia w specjalności **specjalista body and mind** (prozdrowotne i prorozwojowego oddziaływania środkami fizycznymi w celu poprawy lub utrzymania dobrostanu organizmu i kondycji psychofizycznej człowieka). Od 2024 r. dotychczasowe specjalizacje studiów I stopnia sukcesywnie zastępowane są przez specjalizacje: **edukacja tańca i choreografia** (kształcenie nauczycieli tańca i choreografów na potrzeby placówek edukacyjnych i kulturalnych) oraz **taniec terapeutyczny**. Program studiów I stopnia stanowi połączenie edukacji artystycznej (taniec współczesny, klasyczny, modern, improwizacja, akrobatyka, taniec fizyczny, choreografia, historia i teorii tańca), nauki o ruchu (anatomii, fizjologii, biomechaniki i kinezyologii tańca z praktyką taneczną) oraz przygotowania pedagogicznego i terapeutycznego. Ponadto od 2022 r. w ofercie kierunku dostępne są studia podyplomowe **taniec i fitness w aktywności fizycznej**, które przygotowują do prowadzenia zajęć rekreacyjnych łączących taniec i fitness oraz organizowania wydarzeń związanych z tymi dziedzinami, a także **kursy instruktora rekreacji ruchowej** w zakresie **tańca i tańca towarzyskiego**.

W Filii Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Białej Podlaskiej w 2014 r. uruchomiono dwuletnie **studia podyplomowe w specjalizacji taniec**. Program skoncentrowany był wokół tańca ludowego i odpowiadał w znacznej mierze realizowanym w Polsce programom kursów instruktorskich. Jednakże po zakończeniu pierwszej edycji program ten nie był już kontynuowany. Ale na tym działalność edukacyjna akademickiej placówki bialsko-podlaskiej w zakresie tańca się nie skończyła. W 2022 r. uczelnia zatwierdziła nowy kierunek – **wychowanie fizyczne i taniec**, jako trzyletnie, stacjonarne studia licencjackie, które łączą przygotowanie pedagogiczne z praktycznymi umiejętnościami tanecznymi. Aktualnie (stan na czerwiec 2025 r.) trwa nabór kandydatów na pierwszą edycję studiów.

W wyniku perturbacji, jakie w roku 2018 były udziałem **Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu** (AST w Krakowie), w roku 2019 na **Wydziale Wokalno-Aktorskim Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach** utworzono studia stacjonarne I stopnia w specjalności

Aktor teatru tańca i II stopnia w specjalności **Teatr tańca**. Studenci zdobywają tu wiedzę i umiejętności z zakresu „tańca współczesnego, polskiej techniki tańca współczesnego, baletu klasycznego, tańca światowego (afrykański, chiński, europejski itp.), aktorstwa fizycznego, form teatru tańca, improwizacji, głosu i ruchu, rytmu i rytmiki, choreografii, folkloru oraz wirtualnego świata tańca (...). Przedmioty teoretyczne obejmują historię i teorię tańca, teatr i dramat, pedagogikę, psychologię, etnografię i antropologię, filozofię, teorię muzyki. Pracę studyjną i teoretyczną łączą warsztaty i laboratoria inspiracji twórczych, w których studenci praktykują taniec i choreografię w wielu kontekstach.⁴

Raport z 2011 r. pominął zagadnienie istnienia kierunku tanecznego także na **Uniwersytecie Rzeszowskim**. Tymczasem funkcjonuje tam **Międzywydziałowe Studium Kulturalno-Oświatowe**, które nie tylko kształci studentów UR w zakresie technik tanecznych w oparciu o kadre i zasoby Zespołu Pieśni i Tańca UR „Resovia Saltans”, ale od 2002 r. realizuje także studia podyplomowe **prowadzenie zespołów tanecznych** w specjalizacji **tańce polskie** oraz **taniec współczesny** (Międzywydziałowe Studium Kulturalno-Oświatowe, Uniwersytet Rzeszowski). Program obydwu specjalizacji spełnia kryteria instruktorskich kursów kwalifikacyjnych.

Jak wynika z powyższego przeglądu, w ciągu ostatnich 14 lat tylko jeden funkcjonujący kierunek edukujący w zakresie tańca został zamknięty, za to otworzono dwa nowe (AWF im. E. Piaseckiego w Poznaniu, AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach). Nadal prowadzone są natomiast kierunki taneczne w czterech z wymienionych w 2011 r. placówkach (UMFC, AM im. G. i K. Bacewiczów, AST, AHE), z czego w trzech (UMFC, AM im. G. i K. Bacewiczów, AHE) nastąpiło poszerzenie oferty edukacyjnej – szczególnie w zakresie choreografii, tańca współczesnego i szeroko rozumianej pedagogiki tanecznej – i rozwój organizacyjny kierunków, co stanowi bardzo dobry prognostyk na przyszłość. Podkreślić także należy dużą dynamikę rozwoju placówki poznańskiej, przywracającej taniec wychowaniu fizycznemu oraz podnoszącej

| ⁴ Cytat z materiałów przesłanych przez adt. dra Jacka Łumińskiego.

do poziomu akademickiego szkolenia choreoterapeutów. Bardzo istotnym działaniem było przekształcenie znacznej części specjalizacji prowadzonych przez publiczne uczelnie wyższe w studia nieodpłatne, dzięki czemu środowisko tańca w Polsce w zakresie własnych specjalizacji wreszcie zaczęło korzystać z konstytucyjnych praw (Konstytucja RP art. 70, ust. 2) dostępu do bezpłatnej edukacji na poziomie wyższym. Istnieje także nadzieja na uruchomienie kierunku w Filii AWF J. Piłsudskiego w Białej Podlaskiej. Z zadowoleniem należy też przyjąć próby przeniesienia na poziom studiów podyplomowych dotychczasowych kursów kwalifikacyjnych (UR, Filia AWF J. Piłsudskiego w Białej Podlaskiej, AHE, AWF im. E. Piaseckiego w Poznaniu), jak podjęcia realizacji samych kursów przez uczelnie wyższe (AWF im. E. Piaseckiego w Poznaniu).

Niestety znacznie gorzej wygląda aktualna sytuacja przygotowania **teoretyków, badaczy i krytyków tańca**. Jak już wcześniej wspomniano realizowane w tym zakresie przez UMFC studia podyplomowe zostały przed kilkoma laty zredukowane, a następnie zawieszone. W tej sytuacji należy mieć nadzieję, że absolwenci jedynej w Polsce placówki prowadzącej obecnie studia w zakresie **wiedzy o teatrze – Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie** (Kierunek Wiedza o Teatrze) – zechcą poświęcić swoją uwagę tańcowi teatralnemu. Choć jednocześnie należy wątpić, by trzydziestogodzinne zajęcia z zakresu teatru tańca na III roku studiów licencjackich i sześćdziesięciogodzinny warsztat z Wrażliwości ciała: improwizacji ruchowej / nowej choreografii na I roku studiów magisterskich wyposażyły przyszłych badaczy i krytyków w wystarczający zakres wiedzy i umiejętności dla zaspokojenia rozlicznych i różnorodnych potrzeb środowiska tańca w Polsce, jak też zapewniły im niezbędną nieomyślność i pewność formułowania opinii oraz komfort pracy. A tymczasem lista placówek dedykowanych do przygotowania badaczy i krytyków tańca na wskazanych powyżej dwóch podmiotach się kończy.

Oczywiście na niektórych kierunkach w większym lub mniejszym stopniu zagadnienia tańca są poruszane, choć rzadko jako wiodące.

Przed wszystkim wymienić należy tu kulturoznawstwo i naturalnie powiązaną z nim filologię polską. Rzadziej zagadnienia tańca omawiane są na kierunkach takich jak filozofia czy muzykologia, i to zazwyczaj w związku z innymi zjawiskami kulturowymi. Zupełnie akcydentalnie zagadnienie tańca pojawia się w ramach badań i zajęć socjologii, pedagogiki, czy antropologii kulturowej. Wynika to z faktu, iż dla tych dziedzin środowisko tańca stanowi jedynie pole badawcze, a i wybór właśnie tego pola zależy od indywidualnych zainteresowań badaczy. Te natomiast są funkcją obecności tańca w życiu społecznym i kulturze polskiej. Dochodzimy tu do pewnego paradoksu – ograniczona obecność tańca w życiu społecznym skutkuje niewielkim zainteresowaniem badaczy, z kolei śladowa obecność tańca w programach badawczych i ofercie dydaktycznej uczelni wyższych nie wpływa na wzrost zainteresowania tańcem w społeczeństwie. Badaczom, którzy nie pracują w placówkach dedykowanych tańcowi, często trudno jest także pogodzić swoje zainteresowanie tańcem z głównym profilem badawczym i dydaktycznym instytucji zatrudniającej. To powoduje, że poważniejsze zainteresowanie tematyką taneczną ma u nich najczęściej charakter okresowy, marginalny lub jest realizowane poza głównym czasem pracy z naruszeniem obowiązków rodzinnych.

Jednakże badaczy i wykładowców zainteresowanych tańcem ciągle spotykamy i wydaje się, że na przestrzeni ostatnich 14 lat grono to powiększyło się. Spośród osób aktywnych naukowo w omawianym okresie wymienić tu należy, osoby takie jak: Wiesna Mond-Kozłowska (Akademia Ignatianum w Krakowie), Stefan Drajewski (Akademia Muzyczna im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu), Regina Lissowska-Postaremczak (AM im. K. Szymanowskiego w Katowicach), Maria Aleksandrovich (Akademia Pomorska w Słupsku), Katarzyna Słoboda (Akademia Sztuki w Szczecinie), Joanna Gorwa, Jagoda Ignaczak (Akademia Wychowania Fizycznego im. E. Piaseckiego w Poznaniu), Katarzyna Pastuszak (Uniwersytet Gdański), Juliusz Grzybowski, Agnieszka Jelewska, Anna Królica, Anna Malitowska (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Lilianna Bieszczad, Wojciech Klimczyk (Uniwersytet Jagielloński), Barbara Głasek (Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego),

Dominika Byczkowska, Tomasz Ciesielski, Małgorzata Leyko (Uniwersytet Łódzki), Magdalena Stępień, Agnieszka Widlarz (UMFC), Jadwiga Bär (Uniwersytet Rzeszowski), Sandra Frydrysiak (Uniwersytet SWPS), Dariusz Kubinowski (Uniwersytet Szczeciński), Agnieszka Dąbkowska, Izabela Szatrawska, Krzysztof Szatrawski (Uniwersytet Warmińsko-Mazurski), Agata Chałupnik, Zofia Dworakowska, Mirella Kurkowska, Tomasz Nowak, Ewa Palamer-Kabacińska (Uniwersytet Warszawski), Maria Kostyszak, Magdalena Zamorska (Uniwersytet Wrocławski), Jacek Bojakowski (Warszawski Uniwersytet Medyczny).

Doceniając dotychczasowe wysiłki osób i instytucji, należy jednak zdecydowanie stwierdzić, że istnieje tu wyraźna potrzeba powołania studiów dedykowanych teorii tańca (w przypadku wyższych szkół muzycznych) lub też wiedzy o tańcu (w przypadku wyższych szkół teatralnych lub uniwersyteckich kierunków humanistycznych), a przynajmniej specjalizacji tanecznych w obrębie istniejących kierunków zajmujących się teatrem, takich jak wiedza o teatrze, czy kulturoznawstwo. Oczywiście jest też, że w przypadku uczelni publicznych powinny to być studia nieodpłatne. Wynika to z faktu, że wiedzy o tańcu należą się adekwatne prawa, jakie obecnie przysługują wiedzy o teatrze, historii sztuki, muzykologii czy teorii tańca, ale także z konstytucyjnych praw należnych miłośnikom tej dziedziny (miłośnicy teatru, sztuk pięknych i muzyki prawa takie już posiadają jeśli nie od wieku, to przynajmniej od półwiecza). *I last but not least* – rozwój środowiska sztuki tańca nie jest możliwy bez silnego środowiska badaczy, popularyzatorów, animatorów, organizatorów, menedżerów i krytyków tańca.

Na koniec niniejszego raportu nieco miejsca należy poświęcić także instytucjom i projektom, które działają na rzecz inicjowania, wymiany, łączenia, koordynowania i upowszechniania wysiłków poszczególnych środowisk akademickich. I tu na wstępie należy wskazać, że widać w tym zakresie wyraźny postęp. Przed 14 laty istotnym środowiskiem o takim charakterze było bardzo młode, bo powstałe w 2009 r. Polskie Forum Choreologiczne, które od tego czasu okrzepło organizacyjnie i obecnie cieszy się dorobkiem 16 ogólnopolskich konferencji naukowych oraz

15 numerami opublikowanego rocznika naukowego „Studia Choreologica”, figurującego na liście czasopism punktowanych Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Dorobek konferencyjny i publikacyjny z jednej strony potwierdza jak potrzebną była ta inicjatywa, z drugiej jednak strony wpływał on na rozwój wiedzy o tańcu w Polsce, a także rozwój środowiska badaczy tańca w Polsce. Nie byłoby to możliwe, gdyby nie systemowe wsparcie zapewnione przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca. Z perspektywy kilkunastu lat należy uznać, że była to bardzo ważna inwestycja NIMiT, która przez wiele lat będzie procentować. Zwłaszcza, że w orbicie działalności PFCH i „SCh” powstały dalsze inicjatywy, rozwijające się samodzielnie, takie jak Warszawska Pracownia Kinetograficzna oraz zespoły i sieci badawcze.

W latach 2015–2019 z inicjatywy Małgorzaty Leyko część z wymienionych wcześniej badaczy wspólnie z badaczami niezależnymi była zaangażowana w projekt finansowany z Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki pt. *Słownik tańca XX i XXI wieku* (Leyko, Szymajda, Ciesielski 2021). Projekt ten realizowany był w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego i z perspektywy czasu należy stwierdzić, że jego owocem nie jest tylko powstały słownik. Odegrał on również istotną rolę dla integracji środowiska badaczy tańca w Polsce, jak też rozwoju kompetencji uczestników projektu, stanowiąc istotny krok na drodze rozwoju kadr i środowiska akademickiego dedykowanego tańcowi.

Kolejnym elementem tego typu działań był powrót do Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk badaczy tańca. Z ośrodkiem tym w przeszłości związane były tak ważne dla polskiego środowiska tańca badaczki jak Maria Sobolewska-Drabecka czy Grażyna Władysława Dąbrowska. Niestety od początku lat 80. taniec nie był reprezentowany w tej placówce naukowej, choć pojawiał się w pracach niektórych badaczek teatru czy muzyki (np. Karyny Wierzbickiej-Michalskiej, Barbary Przybyszewskiej-Jarmińskiej). Sytuacja ta zmieniła się w ciągu ostatnich lat, bowiem badaczki tańca (Agnieszka Sosnowska, Joanna Szymajda) zatrudnione zostały w Pracowni Teatru Współczesnego IS PAN. Instytuty PAN odgrywają często bardzo istotne znaczenie dla środowisk badaczy w Polsce.

Nie inaczej jest w przypadku IS PAN – z inicjatywy Joanny Szymajdy i pod auspicjami IS PAN zawiązała się sieć badawcza poświęcona dokumentacji tańca w Polsce w XX wieku, a w bieżącym roku zespół ten pozyskał trzyletni grant Narodowego Centrum Badań w ramach programu OPUS 27 zatytułowany *Konteksty kształtowania się sceny tańca w Polsce w latach 1945–1989*.

Jak z powyższego widać, w ciągu minionych 14 lat nastąpił rozwój kadry badawczej zajmującej się tańcem, rozwój organizacji, sieci oraz ogólnopolskich projektów i czasopism badawczych. Pojawiła się również placówka, która już dziś jest instytucją o charakterze koordynującym i integrującym środowisko. Brak jest jednak stabilnego, nieodpłatnego kierunku, lub choćby specjalizacji, dedykowanej kształceniu badaczy, popularyzatorów, animatorów, organizatorów, kuratorów i krytyków tańca. Jest to chyba najbardziej zaniedbane zagadnienie kształcenia w zakresie tańca na poziomie akademickim, które wymaga rozwiązania w najbliższej przyszłości. ➤

Bibliografia

Carlos-Machej, K., 2017. *Polskie tańce narodowe wartości kultury w dobie zaborów*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Carlos-Machej, K., red., 2020. *Tańce Polskie. Kujawiak i Oberek*. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

Carlos-Machej, K., red., 2016. *Tańce Polskie. Polonez i Krakowiak*. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

Dziurosz, A., 2011. *O konieczności rozwoju kształcenia akademickiego*. w: *I Kongres tańca. Raport*, red. J. Hoczyk, J. Szymajda, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, Narodowe Centrum Kultury.

Instytut Choreografii i Technik Tańca. Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuty Bacewiczów w Łodzi [online], [dostęp: 27.05.2025], <<https://www.amuz.lodz.pl/index.php/pl/home/oferta-uczelni/instytut-choreografii-i-technik-tanca>>.

Kierunek Wiedza o Teatrze. Akademia Teatralna w Warszawie [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://akademia.at.edu.pl/kierunek-wiedza-o-teatrze/>>.

Książkiewicz, B., red., 2024. *Edukacja w sztuce tańca*. Warszawa: Narodowy Instytut Muzyki i Tańca, Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Kucharska-Nowak, M., opr., 2013. *Jubileusz 40-lecia Pedagogiki Baletowej*. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

Kupidura, Z., 2018, *Kierunek Taniec na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina. Historia, pedagogia, działalność*. w: *Taniec w Warszawie. Społeczeństwo, edukacja, kultura*, red. H. Raszevska-Kursa. Warszawa: Fundacja Artystyczna „Perform”, Fundacja Rozwoju Teatru „Nowa Fala”.

Leyko, M., Szymajda, J., Ciesielski, T., red., 2021. *Słownik tańca XX i XXI wieku*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Międzywydziałowe Studium Kulturalno-Oświatowe, Uniwersytet Rzeszowski [online], [dostęp: 24.05.2025], <<https://www.ur.edu.pl/pl/universytet/jednostki/jednostki-pozakolegialne/sko/o-studium>>.

Odziomek, M., 2018. *Wydział Teatru Tańca w Bytomiu przestanie istnieć. Tancerze będą się kształcić w Krakowie*. [katowice.wyborcza.pl](https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,23388464,wydzial-teatru-tanca-w-bytomiu-przestanie-istniec-tancerze.html), 12.05.2018 [online], [dostęp: 27.05.2025], <<https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,23388464,wydzial-teatru-tanca-w-bytomiu-przestanie-istniec-tancerze.html>>.

Piasecka, D., 2017. *Literatura baletowa. Wzór odtwarzania*, [film]. Warszawa.

Raczyńska-Warzec, E., 2017. *Lekcja tańca klasycznego w kl. V*, [film], Warszawa.

Raszevska-Kursa, H., red., 2014. *Tańcząc piórem. Nauka w służbie Terpsychory*. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina.

Raszevska-Kursa, H., 2018. *Teoria tańca w polskiej praktyce*. Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca.

Rudnicka, Z., 2012. *Tancerz, szkoła i scena. Etiudy choreograficzne jako istotny element procesu kształtowania sylwetki artystycznej uczniów warszawskiej szkoły baletowej*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina.

Sier-Janik, B., 2011. *Edukacja zawodowa w zakresie tańca*. w: *I Kongres tańca. Raport*, red. J. Hoczyk, J. Szymajda. Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, Narodowe Centrum Kultury. „Studia Choreologica”, r. XIII/2012- r. XXV/2024.

Taniec – studia I stopnia w Łodzi, Akademia Humanistyczno-Ekonomiczna w Łodzi [online], [dostęp: 24.05.2025], <<https://www.ahe.lodz.pl/taniec>>.

Taniec w kulturze fizycznej, Akademia Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu [online], [dostęp: 24.05.2025], <<https://awf.poznan.pl/student/program-studiow/taniec-w-kulturze-fizycznej/>>.

Wydział Teatru Tańca w Bytomiu Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie. *Wikipedia. Wolna Encyklopedia* [online], [dostęp: 27.05.2025], https://pl.wikipedia.org/wiki/Wydzia%C5%82_Teatru_Ta%C5%84ca_w_Bytomiu_Akademii_Sztuk_Teatralnych_im._Stanis%C5%82awa_Wyspia%C5%84skiego_w_Krakowie.

Zakład Tańca, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach [online], [dostęp: 24.05.2025], <<https://am.katowice.pl/akademia/informacje/zaklad-tanca-163>>.



The Symphony of The Whispering Walls

h.art company, chor. Erion Kruja

fot. Jan Gierach



2. **Taniec w Polsce 2025** **Badania i opracowania eksperckie**

Polityki tańca

Wprowadzenie

Magdalena Zalipska

Kierowniczka Działu Edukacji i Popularyzacji Tańca NIMiT

Taniec nie dzieje się w próżni. Przenika przez systemy edukacji i opieki społecznej, współtworzy życie kulturalne miast i regionów, bierze udział w debacie o równości, dostępności i prawie do godnych warunków pracy. W czasach dynamicznych przemian społecznych i kulturowych polityki tańca zyskują szczególne znaczenie – stają się zarówno narzędziem jak i przestrzenią twórczego dialogu, ochrony wartości, dziedzictwa i odważnego kształtowania przyszłości tej dziedziny.

Wobec zmieniających się potrzeb środowiska tanecznego kluczowe stają się strategiczne, oparte na partycypacji projektowanie rozwiązań legislacyjnych i systemowych. Powinny one uwzględniać głosy praktyków i ekspertów oraz oddawać realny obraz wyzwań i aspiracji, z jakim mierzy się taniec jako zawód, sztuka i praktyka społeczna.

Polityki tańca powinny wyrastać z przekonania, że przyszłość tej dziedziny nie zależy jedynie od indywidualnego talentu czy charyzmy poszczególnych artystów, lecz od trwałych sojuszy, świadomego przywództwa i odpowiedzialnych decyzji tworzących ramy dla ich rozwoju.

Współczesne realia wymagają więcej niż reagowania na kryzysy czy zabezpieczania bieżących potrzeb. Choć wiele zostało już osiągnięte – dzięki zaangażowaniu instytucji, organizacji i samych ludzi tańca – to nadal konieczna jest długofalowa, spójna polityka publiczna, zakorzeniona w badaniach, odpowiadająca na realia pracy artystycznej. Polityka szanująca różnorodność praktyk i ścieżek rozwoju, jednocześnie wzmacniająca potencjał tańca jak i otwarta na jego integrację z innymi sektorami kultury i życia społecznego.

Rozdział ten to nie tylko analiza stanu obecnego, to również zaproszenie do dalszego dialogu, współpracy i projektowania rozwiązań, które pozwolą budować silne fundamenty pod przyszłość tańca – jako dziedziny dynamicznej, dostępnej i społecznie potrzebnej. ➤

Taniec a ustawa o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny

Sonia Nieśpiałowska

Materia

Z końcem maja br. zakończyły się konsultacje publiczne ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego do trwających od 29 kwietnia do 30 maja 2025 r. konsultacji przekazało trzy dokumenty: projekt ustawy z dnia 28 kwietnia 2025 r., uzasadnienie oraz ocenę skutków regulacji (zob. Wykaz projektów poddawanych konsultacjom publicznym 2025). Celem ustawy jest włączenie artystów zawodowych do systemu zabezpieczenia społecznego, który projektowany jest od 2017 r. Przedstawię najważniejsze założenia ustawy procedowanej przez Sejm IX kadencji i nowej ustawy procedowanej przez Sejm X kadencji w świetle sytuacji artystów i artystek tańca oraz konsultacji ustaw ze stroną społeczną. Parlament Europejski w Rezolucji z 7 czerwca 2007 r. w sprawie społecznego statusu artystów zaapelował do państw członkowskich:

(...) o opracowanie lub wdrożenie środowiska prawnego i instytucjonalnego w celu wspierania twórczości artystycznej poprzez przyjęcie lub stosowanie ogółu spójnych i kompleksowych środków uwzględniających sytuację wynikającą z umów, zabezpieczenie socjalne, ubezpieczenie zdrowotne, podatki bezpośrednie i pośrednie oraz zgodność z zasadami europejskimi (Rezolucja Parlamentu Europejskiego w sprawie społecznego statusu artystów 2007).

Po raz pierwszy o rozwiązaniach umożliwiających uzyskanie przez osoby tworzące tak zwanej „karty artysty”, później „statusu artysty” mającego zapewnić zabezpieczenie socjalne i ubezpieczenie zdrowotne poprzez wprowadzenie nowej ustawy, zaczęto mówić w toku odbywających się na przełomie 2017 i 2018 r. Ogólnopolskich Konferencji Kultury. Zainicjowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, a organizowane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina konferencje odbyły się 11 razy. Pierwsze pięć konferencji branżowych dotyczyło muzyki, kultury ludowej, teatru, sztuk wizualnych i tańca. Następnie w sześciu miastach odbyły się konferencje regionalne: w Poznaniu, Bydgoszczy, Olsztynie, Katowicach i Rzeszowie. Celem Ogólnopolskiej Konferencji Kultury, jak deklarowali organizatorzy, była „środowiskowa debata ukierunkowana na wypracowanie propozycji i przygotowanie do wdrożenia rozwiązań odpowiadających na najbardziej palące potrzeby artystów i organizatorów życia artystycznego w Polsce” (Ogólnopolska Konferencja Kultury 2017).

Symposium dotyczące tańca odbyło się w listopadzie 2017 r. w Bytomskim Teatrze Tańca i Ruchu Rozbark, tematami paneli skupiających się wokół problematyki zawodów artystycznych związanych z tańcem były panele *Status i definicja artysty* (moderowany przez profesor Ewę Wycichowską) oraz panel *System wsparcia artysty tancerza* (moderowany przez Jacka Przybyłowicza). W pierwszym z nich wytyczne prawne i klasyfikacja zawodów, definiujące zawód artysty tancerza w połączeniu z wiedzą płynącą z praktyki, były punktem wyjścia do zaktualizowania kryteriów definicyjnych. W drugim zaś rozmawiano o systemowych

rozwiązaniach zapewniających wsparcie dla środowiska tancerzy wypracowanych w innych krajach, jak pakiety osłonowe, zabezpieczenia socjalne, zdrowotne i emerytalne, możliwość wcześniejszego przejścia na emeryturę. Dyskutowano o możliwych rozwiązaniach, które poszerzą zestaw narzędzi dostępnych w naszym kraju (jak m.in. wdrożony przez Instytut Muzyki i Tańca program przekwalifikowania zawodowego tancerzy) (zob. Pełne opisy i lista panelistów 2017).

W dniach 18 i 19 czerwca 2018 r. w Teatrze Polskim w Warszawie odbyło się sympozjum wieńczące projekt Ogólnopolskiej Konferencji Kultury (zob. materiały video Ogólnopolskiej Konferencji Kultury 2018). W przeddzień sympozjum, kierujący Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina Artur Szklener, mówił w rozmowie z Polską Agencją Prasową:

Założenie, że artysta, który jest tzw. freelancerem, może działać jak przedsiębiorca i ponosić obciążenia w wysokości 1,2 tys. zł miesięcznie, jest utopią. Takie wymagania może spełnić jedynie bardzo wąska grupa osób. Dla większości twórców osiągnięcie odpowiednio wysokiego poziomu przychodów jest niemożliwe, ponieważ nie ma w Polsce – i w większości krajów świata – takich rynków sztuki i działalności artystycznej, które umożliwiłyby utrwalenie honorariów na odpowiednio wysokim poziomie. Przede wszystkim zaś samą istotą tej działalności jest tworzenie dóbr kultury, a nie zysk, stąd stosowanie mechanizmów odpowiednich dla przedsiębiorstw jest nieporozumieniem. (...) Pojawiła się zatem propozycja, aby w przypadku twórców osiągających przychody poniżej pewnego progu obowiązkowa składka wynosiła ok. 200 zł, a brakującą kwotę do wysokości składki dostosowanej do średnich zarobków w tym sektorze i zapewniającej minimalne pełne świadczenia ubezpieczeń społecznych uzupełniał specjalny fundusz wspierany przez budżet państwa (Szklener 2018).

Narodowy Instytut Fryderyka Chopina zlecił badania warunków pracy i liczebności artystów i artystek zespołowi badawczemu Centrum Badań nad Gospodarką Kreatywną Uniwersytetu SWPS pod kierownictwem

prof. Doroty Ilczuk. Efektem tych pionierskich badań był raport *Policzone i policzeni! Artystki i artyści w Polsce* autorstwa Profesor Ilczuk oraz Ewy Gruszki-Dobrzyńskiej, Ziemowita Sochy oraz Wojciecha Hazanowicza upubliczniony w 2020 r. (Ilczuk i in. 2020). Raport pokazał między innymi liczebność osób wykonujących zawody artystyczne w dziedzinie tańca (2380 os.) i średnie zarobki w tej grupie, które w badanym okresie wynosiły średnio 2851 zł brutto miesięcznie. W zestawieniu mediany miesięcznych zarobków netto dla 10 zawodów osiągających najniższe zarobki znalazł się zawód tancerza tańca współczesnego z dochodem 1500 zł. miesięcznie. Ponad połowa wszystkich respondentów (w ujęciu wg deklarowanych zawodów) osiągała dochody w formie umowy o dzieło – ok. 54% wskazań wg reprezentowanych zawodów. Prawie 11% deklarujących poszczególne zawody wskazała osiągnięcie przychodów na podstawie umowy zlecenia oraz ponad 14% – na podstawie samozatrudnienia. Szczególnie niepokojące dane dotyczyły osiągnięcia dochodów bez umowy, co zadeklarowało blisko 30% osób. Badania pokazały ogromną skalę zatrudniania artystów i artystek na umowy cywilnoprawne, nieuprawniające do ubezpieczeń społecznych i zabezpieczenia emerytalnego i ich niskie zarobki, uzasadniając tym samym konieczność wypracowania rozwiązań ustawowych, które umożliwią włączenie tej zróżnicowanej grupy zawodowej do systemu ubezpieczeń społecznych na preferencyjnych warunkach.

W ankiecie udostępnionej w toku badań zapytano między innymi po raz pierwszy o to, czy artyści i twórcy powinni uzyskiwać status umożliwiający im korzystanie z uprawnień wynikających ze specyfiki wykonywanego zawodu (np. niższy ZUS, dedykowane przepisy podatkowe, specjalistyczna ochrona zdrowia itp.). Poparcie dla idei wprowadzenia specjalnego rozwiązania prawnego, wyodrębniającego grupy zawodowe artystów, twórców i wykonawców w Polsce wyniosło w badaniu pod kierownictwem prof. Ilczuk 88%, natomiast 84% badanych byłaby zainteresowana jego uzyskaniem, jeśli przepisy prawa związane ze statusem artysty zostałyby wprowadzone.

Kolejne lata przyniosły projekt ustawy o statusie artysty zawodowego, której założenia były konsultowane z ekspertami poszczególnych branż. Ustawa określała ustrój i organizację Polskiej Izby Artystów, organizującej cały proces uzyskiwania uprawnień artystkom i artystom, status i zadania organizacji reprezentatywnych, które będą potwierdzać uprawnienia, zasad i sposobu potwierdzania oraz aktualizację uprawnień artysty zawodowego, uprawnień przysługujących artystom zawodowym (m.in. zniżki i ubieganie się o stypendium lub zapomogę w Polskiej Izbie Artystów; zob. Ustawa o artystach zawodowych 2023). Potwierdzony status artysty zawodowego miał uprawniać osoby wykonujące zawody artystyczne, zarabiające miesięcznie poniżej kwoty około 5000 zł brutto, do dopłaty do składki na ubezpieczenie społeczne. Dopłata byłaby zróżnicowana względem wysokości dochodu, a wszyscy artyści, którzy dołączyliby do systemu i opłacaliby składki (z ewentualną dopłatą) objęci byłiby ubezpieczeniem społecznym i emerytalnym, tak jak osoby zarabiające płacę minimalną na etacie.

Mimo dyskusji publicznej, toczącej się w środowiskach artystycznych i w mediach, dotyczącej zagrożeń związanych z weryfikacją dorobku artystycznego i upolitycznieniem nadawania statusu (na wcześniejszych etapach nazywanego także kartą artysty; zob. *Kto by się spodziewał? Miłoszewski i Dehnel bronią wicepremiera Glińskiego (...)* 2019), wysokich kosztów obsługi nowego programu, sprzeciwu producentów m.in. smartfonów wobec finansowania z dopłaty reprograficznej, to systemowe rozwiązanie było popierane przez autorytety kultury i organizacje twórcze, wyrażane w kolejnych listach i apelach do Premiera Rady Ministrów oraz Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (Dereszyński 2021). W jednym z apeli podpisanym przez ponad 70 organizacji branżowych podkreślano fakt, że „na ustawę o uprawnieniach artysty zawodowego przygotowywaną przez Ministerstwo Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu polska branża kreatywna czeka niecierpliwie od kilkunastu lat. Pandemia pokazała, że nie ma czasu do stracenia (Apel środowisk kreatywnych w sprawie systemu wsparcia artystów zawodowych 2021).

W czerwcu 2021 r. odbyły się konsultacje publiczne ustawy i konferencja uzgodnieniowa w Filharmonii Świętokrzyskiej im. Oskara Kolberga w Kielcach z udziałem ekspertów i ekspertek z organizacji branżowych¹, organizowane przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Zespół ekspercki sztuki tańca i sztuk cyrkowych zgłosił poprawki dotyczące listy zawodów oraz progów przychodów, warunkujące uznanie działalności za zawodową dla poszczególnych dziedzin sztuki (które w założeniu miały być wprowadzone rozporządzeniem), a także kryteriów potwierdzania dorobku artystycznego. Wskazano ponadto listę organizacji i stowarzyszeń reprezentatywnych dla poszczególnych zawodów związanych z tańcem. Organizacje zrzeszające i reprezentujące artystów i artystki tańca, między innymi Forum Tańca wspierające środowisko sztuki tańca we wszelkich jego współczesnych formach w kolejnych latach zajmowały się rzetelnym informowaniem o założeniach ustawy, a także włączały się w działania zwiększające poparcie społeczne tych rozwiązań².

Proces legislacyjny rządowego projektu ustawy o artystach zawodowych został zainicjowany w maju 2021 r. podczas IX kadencji Sejmu (2019–2023). Po omawianych konsultacjach wpłynął do Sejmu w listopadzie 2023 r., tuż przed końcem kadencji, natomiast w lutym 2024 r. został wycofany przez wnioskodawców (Rządowy projekt ustawy skierowany do Sejmu 2023). Podczas odbywającej się w lutym 2024 r. konferencji naukowo-środowiskowej *W poszukiwaniu balansu. Dobre praktyki i zrównoważony rozwój w tańcu i innych sztukach performatywnych*³, w części

¹ Na konferencję uzgodnieniową nie zostały zaproszone organizacje reprezentujące środowiska sztuki współczesnej.

² Było to między innymi spotkanie informacyjne dot. projektu ustawy o artystach i artystkach zawodowych zorganizowane przez Forum Tańca w dniu 29.06.2021 r. oraz panel ekspercki *Status artysty a środowisko tańca*, zorganizowany w dniu 24.11.2022 r. w ramach Centralnej Sceny Tańca w Warszawie, którego zapis dostępny jest pod linkiem: https://www.youtube.com/watch?v=_a_6Y4w4kKo, dostęp: 30.05.2025.

poświęconej problematyce zrównoważonego rozwoju i projektowaniu kultury w kontekście formalno-prawnym, miałam przyjemność wygłosić wykład *Ustawa o artystach zawodowych a środowisko tańca*. Stał się on okazją do podsumowania dotychczasowych działań w tym zakresie i perspektyw dla nowego procesu legislacyjnego w kontekście wyborów parlamentarnych do Sejmu X kadencji.

W 2024 r. po raz kolejny wzrosła płaca minimalna, co podniosło pełne składki ZUS obejmujące ubezpieczenie zdrowotne i emerytalne dla tej części artystów tańca niepracujących na etacie. Dla osoby niekorzystającej z żadnej z ulg składki na ubezpieczenie społeczne wyniosły przynajmniej 1600 zł. miesięcznie. Większość spośród około 60 000 osób zawodowo wykonujących działalność artystyczną, znajduje się w trudnej lub bardzo trudnej sytuacji ekonomicznej. Przytaczając badania przeprowadzone pod kierunkiem prof. Ilczuk z 2022 r. podkreślałam, że 60% osób uzyskiwało przychody poniżej średniej krajowej, a 30% poniżej minimalnego wynagrodzenia. Artyści i artystki pozbawieni są choćby ulg na start, ulg przyznawanych mikroprzedsiębiorcom (jeśli nie założą firmy). Mniej niż 13,9% tej grupy zawodowej pozostaje w stosunku pracy na czas nieokreślony, 54% pracuje na umowach o dzieło (bez ubezpieczenia) lub bez tytułu prawnego do ubezpieczenia. Zatem duża część artystów albo w ogóle nie jest ubezpieczona albo korzysta z ubezpieczenia przez pracodawcę członka rodziny, albo uczestniczy w patologicznych rozwiązaniach z zakresu „szarej strefy” (np. przez zawieranie fikcyjnych umów, zob. Ilczuk i in. 2020).

³

Konferencja odbyła się w ramach projektu Centralna Scena Tańca w Warszawie, kuratorki: dr Marta Seredyńska, dr Regina Lissowska-Postaremczak, organizatorzy: Mazowiecki Instytut Kultury, Fundacja Artystyczna PERFORM, współpraca: Fundacja Rezonanse Kultury, współfinansowanie: m.st. Warszawa. Więcej informacji na temat konferencji zob. Konferencja naukowo-środowiskowa *W POSZUKIWANIU BALANSU. Dobre praktyki i zrównoważony rozwój w tańcu i innych sztukach performatywnych*. 2024 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://biuro-prasowe.mik.waw.pl/287525-konferencja-naukowo-srodowiskowa-w-poszukiwaniu-balansu-dobre-praktyki-i-zrownowazono-rozwoj-w-tancu-i-innych-sztukach-performatywnych>>.

Jako producentka tańca współczesnego podkreślałam podczas wykładu, że zapraszani do produkcji scenicznych niezależni artyści i niezależne artystki zawierają umowy o dzieło, jednocześnie nie mają tytułu do zabezpieczeń socjalnych. Zaś osoby uczące tańca mają odprowadzane wyższe składki od umów zlecenia. Koszt ubezpieczenia dotyczy wówczas także zleceniodawcy, którym często są organizacje pozarządowe korzystające z grantów. Dla wszystkich stron zaangażowanych w edukację, projekty i produkcje taneczne, sytuacja w której osoby tańczące czy uczące tańca nie są ubezpieczone i nie odkładają na emeryturę, jest sytuacją niezwykle trudną. Oczekiwane od wielu lat rozwiązanie uprawniłyby osoby, które zarabiają najmniej i nie mają tytułu do ubezpieczeń z innego źródła (np. działalności gospodarczej czy stosunku pracy), do samodzielnego opłacania niższych składek, ponieważ uzyskiwałyby dopłatę. Dopłata ta miałaby wynosić od 20 proc. do 80 proc. obowiązkowych składek na ubezpieczenia społeczne i zdrowotne, liczonych od płacy minimalnej. Należy podkreślić, że po wejściu do systemu tak zaprojektowanego, składki odprowadzane od zawieranych przez te osoby umów zlecenia będą odprowadzane tak, jak od osoby pracującej na pełnym etacie (osiągającej dochody w wysokości równej lub wyższej płacy minimalnej).

Rozwiązania dotyczące zabezpieczenia socjalnego dla osób tworzących sztukę znalazły się w programach wyborczych trzech partii politycznych w wyborach parlamentarnych. 15 listopada 2023 r. Piotr Gliński przed wyborami zapowiadał, że Prawo i Sprawiedliwość wprowadzi ustawę natychmiast po wygranych wyborach (Gliński 2023), przy czym kwestia ubezpieczeń artystów nie znalazła się w programie wyborczym PiS (Bezpieczna Przyszłość Polaków – Program PIS 2023). Lewica deklarowała zamiar wprowadzenia ustawy o zawodzie artysty:

Polscy artyści będą mogli zostać członkami jednego z trzech Stowarzyszeń Ubezpieczeń Społecznych dla Artystów: dla artystów sztuk wizualnych, dla autorów (pisarzy i kompozytorów) oraz dla wykonawców. O statusie twórcy lub artysty decydować będą organizacje branżowe.

Członkostwo w tych organizacjach będzie dawało konstytucyjne prawa pracownicze oraz możliwość skorzystania z ubezpieczeń społecznych, w tym korzystania z urlopu macierzyńskiego czy rodzicielskiego (Pawłowski 2023).

Natomiast Koalicja Obywatelska włączyła ustawę o statusie artysty do 100 konkretów na pierwsze 100 dni rządu:

Wprowadzimy ustawę o statusie artysty gwarantującą artystom i artystkom minimum zabezpieczenia socjalnego, dostęp do ubezpieczeń społecznych i zdrowotnych uwzględniający specyfikę pracy. Pandemia obnażyła wady obecnego systemu, w którym praca twórcza nie ma odpowiedniego zabezpieczenia (100 konkretów na pierwsze 100 dni Rządu 2023).

Po wyborach rząd utworzony przez Koalicję Obywatelską, Trzecią Drogę oraz Lewicę podjął prace nad nowym projektem ustawy, zbieżnym z rozwiązaniami proponowanymi przez poprzedni rząd i popieranymi przez środowiska twórcze. Projekt ustawy został w kwietniu 2024 r. przedstawiony przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego organizacjom zrzeszającym twórców i artystów w trybie prekonsultacji. Przygotowanie projektu ustawy poprzedziły rozmowy ze środowiskami oraz przygotowanie nowej odsłony badania pt. *Policzone i Policzeni 2024. Artysci, twórcy i wykonawcy w Polsce*, które na zlecenie Ministerstwa zrealizowało Centrum Badań nad Gospodarką Kreatywną Uniwersytetu SWPS pod przewodnictwem prof. Doroty Ilczuk (Ilczuk i in. 2020). W październiku 2024 r. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego przedstawiło nowe założenia ustawy o zabezpieczeniu społecznym artystów zawodowych oraz zaprezentowano wyniki najnowszej odsłony badania Uniwersytetu SWPS.

Badanie uaktualniło sytuację środowiska artystów, artystek, twórców, twórczyń oraz wykonawców i wykonawczyń w Polsce. Od 2018 r. liczebność wzrosła o 2500 osób i liczy obecnie około 62,4 tys. osób,

z czego tylko 8% ankietowanych jest zatrudniona na etatach na czas nieokreślony. Średnie zarobki tej grupy zawodowej są drastycznie niższe od średniej krajowej (średni miesięczny przychód z pracy artystycznej wyniósł w 2023 r. 4053 zł brutto, tymczasem przeciętne wynagrodzenie miesięczne w Polsce wyniosło 7155 zł brutto). Dochody poniżej progu ubóstwa to rzeczywistość aż 29% artystów i artystek (dla porównania 9% w ogóle społeczeństwa). 50% badanych osiąga dochody poniżej płacy minimalnej, natomiast dochody powyżej progu zamożności osiąga tylko 1,9% osób. Ponownie badanie wykazało, że ponad połowa badanych pracuje na umowach o dzieło (37%) lub bez umowy (15,3%), zatem nie posiada żadnego tytułu do ubezpieczenia.

Warto przytoczyć najważniejsze liczby dotyczące zawodów związanych z tańcem. Szacowana liczba osób wykonujących zawody artystyczne w tej dziedzinie to 3222 (dla porównania 2380 w 2018 r.). Zespół badawczy nie zinterpretował tego wzrostu, natomiast może mieć na to wpływ większa liczba uczelni kształcących artystów i artystki tańca, systemowe rozwiązania finansowania tańca jak program *Przestrzenie Sztuki. Taniec* oraz wysoka liczba osób deklarujących działalność w stylach tańca, w badaniu ujętych jako komercyjne. Najbardziej widoczne spadki liczebności odnotowano w największej branży, czyli muzyce (spadek o 2754 osób) oraz w teatrze (spadek o 1790 osób), co zespół badawczy interpretuje jako efekt pandemii, która szczególnie mocno dotknęła artystów sceny. Największy wzrost natomiast widoczny jest w branży filmowej, gdzie liczebność osób wykonujących zawody artystyczne wzrosła o 3416, co zdaniem zespołu może mieć związek z rozwojem streamingów i premianami w sposobie oglądania filmów i seriali.

Zawody, w których pracują osoby związane z tańcem, to w cytowanym badaniu: choreograf/choreografka, tancerz klasyczny/tancerka klasyczna, tancerz komercyjny/tancerka komercyjna, tancerz współczesny/tancerka współczesna, tancerz ludowy/tancerka ludowa i inni artyści/inne artystki tańca. Badanie liczebności osób wykonujących zawody artystyczne w dziedzinie tańca wciąż wymaga doszacowania. W Ogólnopolskiej Bazie Zespołów Folklorystycznych, zainicjowanej przez Narodowy

Instytut Muzyki i Tańca, znajduje się 200 zespołów ludowych, liczących często kilkadziesiąt osób⁴. Choć niektórzy z nich to amatorki i amatorzy tańca, z pewnością jednak część osiąga dochody takie jak artyści tańca zajmujący się choreografią i wykonawstwem oraz posiada znaczący dorobek artystyczny. Liczba ta zapewne jest zatem niedoszacowana. Warto zwrócić uwagę na fakt, że taniec jako dziedzina cechuje się jednym z najwyższych współczynników wielozadaniowości (łączenia zawodów) – 3,6, przy współczynniku 2,95 dla całego badania. Spośród osób uwzględnionych w zawodach związanych ze sztukami wizualnymi – kurator/kurorka (101) czy performer/performerka (899) oraz teatrem – dramaturg/dramaturżka (286) zapewne są osoby, które zajmują się także tańcem, łącząc w swojej praktyce artystycznej kilka dziedzin. Szeroko zakrojone badania społeczne o charakterze jakościowym prowadzone przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca przed IV Kongresem Tańca przyniosą z pewnością nowe dane dotyczące środowiska tańca w Polsce, uzupełniając obraz tej dziedziny sztuki.

Ustawa o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny (zob. *Projekt ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny*, MKiDN 2025) wprowadzić ma mechanizm dopłat do składek na ubezpieczenie społeczne i zdrowotne. Dopłata dotyczyć będzie tych osób, które w ostatnich trzech latach nie uzyskały dochodu większego niż 125% minimalnego miesięcznego wynagrodzenia w poprzednim roku kalendarzowym oraz posiadają dorobek artystyczny. Założeniem dopłaty jest uzupełnienie wysokości składek na koncie danego artysty zawodowego lub artystki zawodowej w systemie ZUS do wysokości składek należnych z tytułu minimalnego wynagrodzenia za pracę. Dopłata przyznawana na określony czas, nie będzie wliczana do dochodu i nie będzie opodatkowana PIT.

⁴ Baza grup artystycznych pielęgnujących i prezentujących taniec ludowy i tradycyjny w różnych odśtonach scenicznych – od form *in crudo* po stylizację i współczesne inspiracje folklorem działające w Polsce, propagujące taniec ludowy w formach scenicznych dostępna jest pod linkiem: <https://taniecpol-ska.pl/zespoły-folklorystyczne/>, dostęp: 30.05.2025.

Założenia ustawy zaprezentowano przed wspólnym Kongresem Kultury w Warszawie organizowanym w listopadzie 2024 r. przez Ministerstwo Kultury, Narodowe Centrum Kultury i stronę społeczną w Warszawie, która zainicjowała potrzebę nowego otwarcia w dialogu o systemowych rozwiązaniach dla kultury (zob. wspólny Kongres Kultury. Program 2024). Panel *Pracownice/pracownicy sztuki. Dlaczego wciąż potrzebujemy rozmów o płacach i warunkach pracy?* poprzedziła akcja artystów sztuk wizualnych, którzy na trzymany przez siebie tablicach przypomnieli hasła i rolę środowisk artystycznych w nagłaśnianiu sytuacji twórców i twórczyń podczas artystycznego strajku artystów i dnia bez sztuki w 2012 r. (Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej 2012). Protesty artystyczne towarzyszyły dyskusjom o potrzebie systemowych rozwiązań i początkom prac nad ustawą⁵.

Tekst ustawy z 2025 r., uzasadnienie oraz ocena skutków regulacji proponują rozwiązania w kilku istotnych aspektach różne od poprzedniego kształtu ustawy (zob. Projekt ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny, MKiDN 2025).

Miejsce Polskiej Izby Artystów zajmie Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie z nowymi uprawnieniami i Radą Programową nadzorującą system, natomiast przyznawanie dopłat będzie realizowane przez ZUS. Rolę branżowych organizacji reprezentatywnych, uprawnionych do potwierdzania udokumentowanego dorobku artystycznego dla zawodów artystycznych, zajmie Komisja Opiniująca, do której organizacje branżowe delegować będą swoich przedstawicieli. Środki finansujące obsługę systemu oraz dopłatę do składek na ubezpieczenia społeczne pochodzić będą z budżetu Państwa, a nie z opłaty reprograficznej.

⁵ Podczas panelu zwrócono uwagę na sytuację artystów i artystek w wieku emerytalnym znajdujących się w trudnej sytuacji materialnej i nie posiadających tytułu do ubezpieczenia, których proponowane rozwiązania mogą nie objąć. Ustawa w kształcie jaki skierowany był do konsultacji uwzględnia możliwość uzupełnienia składek wstecz, z pewnością ten aspekt będzie obecny w dalszych dyskusjach.

Taniec jako dziedzina sztuki wskazany jest w ustawie. Artystą zawodowym może zostać osoba fizyczna, która wykonuje w sposób stały i profesjonalny zawód artystyczny w następujących dziedzinach: muzyka, sztuki wizualne (do których może być zaliczana architektura), sztuki performatywne, sztuki cyrkowe, teatr, film, literatura, taniec, twórczość audiowizualna oraz twórczość ludowa. Istotną częścią jej aktywności zawodowej jest wykonywanie zawodu artystycznego. Nowością jest także forma dorobku, na który nie muszą się składać jedynie dzieła upublicznione. Dorobkiem tym jest udokumentowane w dowolnej formie, na dowolnym nośniku wykonywanie zawodu artystycznego, obejmujące w szczególności czynności związane z powstawaniem i wykonywaniem utworu lub dzieła na każdym jego etapie (w tym także czynności realizowane w toku kształcenia osoby wykonującej zawód artystyczny). Warunkiem uzyskania statusu jest także osiąganie dochodów w związku z wykonywaniem zawodu artystycznego, z uwzględnieniem uzasadnionych przerw w wykonywaniu działalności artystycznej w każdym z poprzednich trzech lat podatkowych poprzedzających złożenie wniosku. Status przyznawany będzie na okres trzech lat, przy czym po trzech takich okresach przedłużany będzie na pięć kolejnych lat bez względu na zawód wykonywany. Ustawa wprowadza także narzędzia umożliwiające realizację programów podnoszenia kwalifikacji artystów i artystek oraz umożliwienie zdobycia nowych umiejętności przydatnych na rynku pracy.

Projekt ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny został w marcu 2025 r. wpisany do Wykazu Prac Legislacyjnych Rady Ministrów. W prace nad treścią części normatywnej projektu włączone były: Ministerstwo Finansów, Ministerstwo Zdrowia oraz Ministerstwo Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej. W maju 2024 r. zakończyły się konsultacje społeczne. Wkrótce poznamy raport, który zawiera ich podsumowanie. Następnie projekt ustawy, zgodnie ze ścieżką legislacyjną, zostanie przedstawiony na Stałym Komitecie Rady Ministrów oraz Radzie Ministrów. Przyjęta przez rząd RP ustawa zostanie skierowana do prac parlamentarnych.

Postęp prac nad ustawą pozwala na ostrożny optymizm i wiarę, że obok procedowanej w Sejmie ustawy przywracającej uprawnienia do wcześniejszej emerytury dla etatowych tancerzy i tancerek (zob. Senacki projekt ustawy o zmianie ustawy o emeryturach i rentach) oraz oczekiwany przez środowisko tańca rozwiązaniami zwiększającymi liczbę instytucji, stanie się ona systemowym wsparciem osób zawodowo zajmujących się tańcem w Polsce. ➤

Bibliografia:

Apel środowisk kreatywnych w sprawie systemu wsparcia artystów zawodowych. 2021 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://www.zaiks.org.pl/artykuly/2021/lipiec/apel-srodowisk-kreatywnych-w-sprawie-systemu-wsparcia-artystow-zawodowych>>.

Bezpieczna Przyszłość Polaków – Program PIS. 2023 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://pis.org.pl/dokumenty>>.

Dereszyński, T., 2019. *Oplata reprograficzna. Burza po słowach wicepremiera Piotra Glińskiego o braku opłat od smartfonów.* Muzycy RP apelują o opamiętanie, portal i.pl, 31.07.2021 [online], [dostęp: 30.05.2025] <<https://i.pl/oplata-reprograficzna-burza-po-slowach-wicepremiera-piotra-glinskiego-o-braku-oplat-od-smartfonow-muzycy-rp-apeluja-o/ar/c1-15735485>>.

Gliński, P., 2023. *Minister Gliński: musimy wygrać wybory i kontynuować naszą pracę w kulturze.* w: audycji B. Michniewicz Salon polityczny Trójki, 12.10.2023 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://trojka.polskieradio.pl/artikul/3259383,minister-glinski-musimy-wygrac-wybory-i-kontynuowac-nasza-prace-w-kulturze>>.

Ilczuk, D., Gruszka-Dobrzyńska, E., Socha, Z., Hazanowicz, W., 2020. *Policzone i policzeni! Artyści i artyści w Polsce* [online], [dostęp: 30.05.2025], <https://www.konferencjakultury.pl/_admin/stuff/raport_koncowy_z_badan.pdf>.

Konferencja naukowo-środowiskowa W POSZUKIWANIU BALANSU. *Dobre praktyki i zrównowagony rozwój w tańcu i innych sztukach performatywnych.* 2024 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://biuro-prasowe.mik.waw.pl/287525-konferencja-naukowo-srodowiskowa-w-poszukiwaniu-balansu-dobre-praktyki-i-zrownowazon-y-rozwoj-w-tancu-i-innych-sztukach-performatywnych>>.

Krzos, M., 2024. *Emerytura w wieku 40 lat? Zaskakująca oferta ZUS. Chodzi o konkretne grupy.* „Dziennik. Gazeta Prawna”, 27.04.2024 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://edgp.gazetaprawna.pl/aktualnosci/0,wyniki-wyszukiwania/117558,Emerytura-w-wieku-40-lat-Zaskakujaca-oferta-ZUS.-Chodzi-o-konkretne-grupy.html>>.

Kto by się spodziewał? Miłoszewski i Dehnel bronią wicepremiera Glińskiego: Ustawę uważamy za rewolucyjną w pozytywnym sensie. 2019. „Polityka”, 19.09.2019 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://wpolityce.pl/polityka/464476-kto-by-sie-spodziewal-miloszewski-i-dehnel-za-glinskim>>.

Materiały video Ogólnopolskiej Konferencji Kultury. 2018 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://www.facebook.com/OgolnopolskaKonferencjaKultury/videos>>.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. 2025. *Projekt ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny*, https://www.gov.pl/web/premier/projekt-ustawy-o-zabezpieczeniu-socjalnym-osob-wykonujacych-zawod-artystyczny?utm_source=chatgpt.com, [dostęp: 09.09.2025]

Ogólnopolska Baza Zespołów Folklorystycznych [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://taniecpolska.pl/zespoły-folklorystyczne/>>.

Ogólnopolska Konferencja Kultury. 2017 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://www.konferencjakultury.pl/conference>>.

Pawłowski, R., 2023. „Gdy słyszę słowo kultura, odbiegam rewolwer” – co mówią partie w programach o kulturze, portal OKO.press, 13.10.2023 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://oko.press/kultura-w-programach-wyborczych>>.

Pełne opisy i lista panelistów. 2017 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://taniecpolska.pl/wydarzenia/bytom-ogolnopolska-konferencja-kultury-symposium-taniec/>>.

Projekt ustawy o uprawnieniach artysty zawodowego. 2021 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://legislacja.rcl.gov.pl/projekt/12346411>>.

Projekt ustawy o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny. 2025 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://www.gov.pl/web/premier/projekt-ustawy-o-zabezpieczeniu-socjalnym-osob-wykonujacych-zawod-artystyczny>>.

Rezolucja Parlamentu Europejskiego w sprawie społecznego statusu artystów. 2007 [online], [dostęp: 30.05.2025], <https://www.europarl.europa.eu/doceo/document/TA-6-2007-0236_PL.html>.

Rządowy projekt ustawy skierowany do Sejmu. 2023 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://www.sejm.gov.pl/sejm10.nsf/agent.xsp?symbol=RPL&Id=RM-0610-101-23>>.

Ustawa o artystach zawodowych. 2023 [online], [dostęp: 30.05.2025], <[https://orka.sejm.gov.pl/Druki10ka.nsf/Projekty/10-020-12-2023/\\$file/10-020-12-2023.pdf](https://orka.sejm.gov.pl/Druki10ka.nsf/Projekty/10-020-12-2023/$file/10-020-12-2023.pdf)>.

Senacki projekt ustawy o zmianie ustawy o emeryturach i rentach z Funduszu Ubezpieczeń Społecznych oraz ustawy o emeryturach pomostowych, <<https://www.sejm.gov.pl/Sejm10.nsf/PrzebiegProc.xsp?id=E111509DAAB07053C1258C600023601A>>.

Obywatelskie Forum Sztuki Współczesnej. 2012. *Strajk artystyczny – odezwa* [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://forumsztukiwspolczesnej.blogspot.com/2012/05/strajk-artystyczny-odezwa.html>>.

Szklener, A., 2018. Rozmowa z Darią Porycką. *Dyrektor Instytutu Chopina: Założenie, że artysta może działać jak przedsiębiorca, jest utopią*. „Gazeta Prawna” 18.06.2018 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://kultura.gazetaprawna.pl/artykuly/1139524,szklener-o-zmianach-w-ustawie-o-dzialalnosci-kulturalnej.html>>.

Ustawa o zabezpieczeniu socjalnym osób wykonujących zawód artystyczny. 2025 [online], [dostęp: 30.05.2025], <https://bip.mkidn.gov.pl/media/docs/2025_pliki/kons_publ/20250429_zabezpieczenie_socjalne/Projekt_ustawy_28.04.25.pdf>.

WspółKongres Kultury. 2024 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://nck.pl/projekty-kulturalne/kongres-kultury->>>.

Współkongres Kultury. Program, 2024 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://nck.pl/projekty-kulturalne/kongres-kultury-/program->>>.

Wykaz projektów poddawanych konsultacjom publicznym. 2025 [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://bip.mkidn.gov.pl/pages/posts/zaproszenie-do-konsultacji-publicznych-5266.php>>.

100 konkretnych na pierwsze 100 dni Rządu. 2023. Koalicja Obywatelska [online], [dostęp: 30.05.2025], <<https://100konkretow.pl/wp-content/uploads/2023/09/100konkretow.pdf>>.

Deregulacja zawodu instruktora tańca – opis i ocena sytuacji po 2012 roku

dr hab. Marcin Bochenek, prof. ucz.

Akademia Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego

Filia w Białej Podlaskiej

ORCID: 0000-0001-8026-1339

W obliczu zmieniających się nieustannie wzorów zachowań taniec przechodził i przechodzi przeobrażenia, które odnoszą się zarówno do jego istoty funkcjonalnej, jak i strukturalnej. Jest formą, zajmującą specyficzną pozycję zarówno wśród tzw. sztuk wysokich, jak i w bogatym spektrum kultury popularnej. Często pełni wiele funkcji równocześnie i trudno go przyporządkować do jakiejś określonej kategorii (Drożdż 2012). Taniec jest osobistym doświadczeniem, uniwersalnym językiem bez słów, formą, w której wolno, a nawet trzeba się zatracić. Potrafi wzruszać, bawić, zaskakiwać. Jest pretekstem do przemyśleń, podkreśla wybujały indywidualizm formy i przekazu, epatuje niezwykłością. Współczesna egzystencja, cywilizacja konsumpcji, kultura masowa przyczyniają się do poszukiwania źródeł unikatowej, indywidualnej, niepowtarzalnej aktywności. Taniec, stanowiąc atrakcyjną propozycję, wymaga rozwiązań

wspierających jego dalszy rozwój, a kluczowe znaczenie w tym procesie może mieć świadoma i profesjonalnie przygotowana kadra.

Sytuacja w zakresie uprawnień instruktora tańca przed 2013 r.

W historycznym ujęciu taniec w swojej szerokiej strukturze i różnorodności nieustannie borykał się z problemami, które dotyczyły zarówno rozwiązań systemowych, jak i programowych. Taniec może być rozpatrywany w ruchu profesjonalnym, powszechnym i nieprofesjonalnym. Znajduje się w zakresie oddziaływania Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Ministerstwa Edukacji Narodowej, a także Ministerstwa Sportu i Turystyki. Możemy dyskutować o różnych technikach, stylach, rodzajach, formach, analizować go przez pryzmat: tańca klasycznego, tańca ludowego, tańca współczesnego, tańca jazzowego, tańca towarzyskiego, tańca nowoczesnego, szeroko rozumianego tańca sportowego itp.

W 1957 r. rozpoczęła swoją działalność Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, która zajęła miejsce Centralnego Domu Twórczości Ludowej. W jej ramach działało czteroletnie Pedagogiczne Studium Taneczne, które zajmowało się kształceniem wykwalifikowanej kadry instruktorskiej. Następnie rozwojem tańca, szkoleniem oraz wspieraniem inicjatyw tanecznych pedagogów i choreografów działających w nieprofesjonalnym ruchu zajmował się Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury (Banach 2018).

Taniec obecny był także w programie szkoleniowym powołanego w 1966 r. Centralnego Ośrodka Metodycznego (następnie Centralnego Ośrodka Metodyczno-Szkoleniowego COMSz). Natomiast w 1967 r. Towarzystwo Krzewienia Kultury Fizycznej niezależnie od szkolenia instruktorów rekreacji, przystąpiło również do szkolenia instruktorów sportów (Przybylska 1989).

W polskim systemie uprawnienia w zakresie tańca przyznawane były także na podstawie rozporządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia

14 listopada 1985 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych, zasad i trybu stwierdzania kwalifikacji oraz dokonywania ocen kwalifikacyjnych, uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w instytucjach i placówkach upowszechniania kultury (Dz. U. z 1985 r. nr 56 poz. 291). Tym samym, uwzględniając przepisy rozporządzenia, od 1985 r. prowadzone były Instruktorskie Kursy Kwalifikacyjne, które odbywały się w takich ośrodkach, jak: Warszawa, Białystok, Kraków, Kielce, Rzeszów, Szczecin (Kisiel 2018).

W związku ze zmianą ustawy z 2011 r., wyżej wymienione kursy przestały mieć potwierdzenie Ministra Kultury, co osłabiło zawód instruktora tańca i jego znaczenie w wymiarze artystycznym. W tym samym okresie – do 2013 r. – zajęcia taneczne sportowe i rekreacyjne oraz gimnastyczne formy ruchu przy muzyce, mogły być prowadzone także przez osoby posiadające państwowe uprawnienia instruktora rekreacji ruchowej i instruktora sportu.

Zawód instruktora rekreacji ruchowej przestał być zawodem regulowanym z dniem 16 października 2010 r., czyli od momentu wejścia w życie ustawy z dnia 25 czerwca 2010 r. o sporcie (Dz. U. 2024 r. poz. 1488 z późn. zm.). Natomiast zawód instruktora sportu i trenera sportu został wyłączony spod regulacji prawnej 23 sierpnia 2013 r. wraz z wejściem w życie ustawy z dnia 13 czerwca 2013 r. o zmianie ustaw regulujących wykonywanie niektórych zawodów (Dz.U. z 2013 r., poz. 829). Od tego czasu możemy mówić *de facto* nie o uprawnieniach instruktora sportu lub trenera sportu, a wyłącznie o zatrudnieniu w charakterze instruktora lub trenera sportu (Deregulacja zawodu Instruktora i Trenera 2013).

Deregulacja zawodów – geneza

W dniu 23 lipca 2013 r. w Dzienniku Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej opublikowano ustawę z dnia 13 czerwca 2013 r. o zmianie ustaw regulujących wykonywanie niektórych zawodów (Dz.U. z 2013 r. poz. 829) zwaną dalej „ustawą deregulacyjną”.

W 2011 r. Polska, z liczbą 368 zawodów, była krajem o najwyższym wskaźniku zawodów regulowanych w Unii Europejskiej. Podstawą do opracowania deregulacji zawodów była analiza raportu Fundacji Republikańskiej *Zawody regulowane. Aktualny stan prawny i propozycje zmian* z 2011 r. (Wipler i wsp. 2011) oraz dokument rządowy autorstwa Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego *Regulowane zawody i działalności w Rzeczypospolitej Polskiej. Opis wymagań kwalifikacyjnych* (Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego 2011).

Dokumenty te potwierdzały istnienie barier normatywnych w dostępie do wykonywania bardzo wielu zawodów w polskim systemie prawnym (Wenclik 2015).

„Zawód regulowany” zdefiniowany został w artykule 3 ust. 1 dyrektywy 2005/36/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 7 września 2005 r. w sprawie uznawania kwalifikacji zawodowych. Określa on działalność zawodową lub zespół działalności zawodowych, których podjęcie i wykonywanie wymaga na mocy przepisów ustawowych, wykonawczych lub administracyjnych, posiadania specjalnych kwalifikacji zawodowych. Pojęcie „zawód regulowany” jest adekwatne do pojęcia zawod „reglamentowany” (Fundacja Republikańska 2011).

Odstąpienie od reglamentacji zawodu instruktora i trenera

Argumentując zmianę dotyczącą trenerów i instruktorów podkreślano, że ustanowienie barier dla wykonywania tego zawodu nie spełnia kryterium ochrony interesu publicznego. Jest natomiast zabezpieczeniem partykularnego interesu obecnych trenerów i instruktorów sportu, ograniczaniem konkurencji i zbędnym utrudnieniem dla kandydatów. Reglamentacja zawodu jest również uzasadnieniem istnienia polskich związków sportowych, które nie będąc organami państwa, przeprowadzają egzaminy uprawniające do wykonywania zawodu.

Zgodnie z art. 41 ust. 1 ustawy z dnia 25 czerwca 2010 r. o sporcie (Dz. U. z 2024 r. poz. 1488 z późn. zm.), dalej: „ustawa o sporcie”,

w brzmieniu nadanym ustawą deregulacyjną, zorganizowane zajęcia w zakresie sportu w związku sportowym oraz w klubie sportowym uczestniczącym we współzawodnictwie organizowanym przez polski związek sportowy, może prowadzić wyłącznie trener lub instruktor sportu.

Deregulacja zawodów trenera i instruktora sportu stanowi dopełnienie, zapoczątkowanej ustawy o sporcie, deregulacji zawodów sportowych, obejmującej deregulację zawodu instruktora rekreacji ruchowej i menedżera sportu. Celem Ministra Sprawiedliwości i ówczesnego rządu w 2011 r. było ułatwienie dostępu do wykonywania zawodów regulowanych szerokiemu gronu młodych ludzi wchodzącym na rynek pracy. Zakładano, że efektem deregulacji będzie obniżenie cen usług świadczonych przez przedstawicieli zawodów regulowanych przy jednoczesnym zachowaniu ich jakości na porównywalnym poziomie.

Deregulacja zawodów trenera i instruktora sportu, a raczej dereglamentacja, ponieważ nadal obowiązywały określone ustawowo wymogi kwalifikacyjne – prowadziła do otwarcia rynku tych usług dla osób, posiadających odpowiednie kompetencje do wykonywania zadań trenera lub instruktora sportu (np. uzyskane w czasie własnej kariery zawodniczej), bez konieczności odbywania właściwych przedmiotowo szkoleń oraz zdawania egzaminów kwalifikacyjnych. Oznaczało to, że dostęp do zawodu trenera i instruktora sportu nie został zupełnie uwolniony, lecz złagodzone wymagania formalne, dotyczące obowiązkowych szkoleń i egzaminów, a utrzymane zostały wymogi w zakresie wieku i wykształcenia. Wprowadzono także dodatkowy wymóg – brak skazania prawomocnym wyrokiem za umyślne przestępstwo, o którym mowa w art. 46–50, lub przestępstwo określone w rozdziałach: XIX, XXIII (z wyjątkiem art. 192 i art. 193), XXV i XXVI ustawy z dnia 6 czerwca 1997 r. Kodeks karny (Dz. U. Nr 88, poz. 553, z późn. zm.). Wprowadzenie tego przepisu miało na celu wyeliminowanie z rynku osób nieuczciwych oraz powiązanych z procederem sportowej korupcji (Odpowiedź ministra sportu i turystyki na interpelację nr 20183 w sprawie deregulacji zawodu trenera i instruktora sportu; Fundacja Republikańska 2011).

Polska była jednym z zaledwie trzech państw członkowskich Unii Europejskiej, w których regulowany był zawód trenera. Taka sytuacja pojawiła się jeszcze w Grecji i Czechach. Była też jednym z czterech krajów obok Cypru, Czech i Francji, które regulowały zawód instruktora sportu.

Nowe zasady w środowisku tanecznym

Od dnia 23 sierpnia 2013 r. w wielu dziedzinach życia społecznego i zawodowego pojawiła się istotna zmiana, która dotknęła m.in. sportu, rekreacji, turystyki, a także środowiska tanecznego.

Aktualnie w sporcie powszechnym nie obowiązują jednolite warunki dotyczące zasad prowadzenia szkoleń, zatrudniania kadry i wydawania zaświadczeń. Decyzja o uznaniu danego dokumentu kwalifikacyjnego, wydanego przez konkretny podmiot, należy wyłącznie do pracodawcy, który może również zatrudnić osobę nieposiadającą żadnych dokumentów potwierdzających kwalifikacje, kierując się wyłącznie własną oceną kandydata.

W sporcie wyczynowym organizowanym przez polskie związki sportowe, na podstawie art. 41 ustawy z dnia 25 czerwca 2010 r. o sporcie, zorganizowane zajęcia sportowe może prowadzić wyłącznie trener lub instruktor sportu, który: ukończył 18 lat, posiada co najmniej średnie wykształcenie, posiada wiedzę, doświadczenie i umiejętności niezbędne do wykonywania pracy trenera i instruktora sportu, a także nie był skazany prawomocnym wyrokiem za umyślne przestępstwo.

O tym, czy dany kandydat posiada wiedzę, doświadczenie i umiejętności niezbędne do wykonywania zadań trenera lub instruktora sportu decyduje pracodawca (związek sportowy) na podstawie ustalonych przez siebie kryteriów. Nie ma aktualnie żadnych przepisów prawa, które określałyby zasady, warunki i tryb uzyskiwania uprawnień trenera i instruktora sportu, to samo dotyczy szkoleń, wystawiania zaświadczeń i certyfikatów. Związki sportowe mogą same ustalać listę podmiotów szkolących instruktorów i trenerów sportu.

Wiele związków sportowych i instytucji musiało dostosować się do nowej rzeczywistości prawnej. W raporcie Najwyższej Izby Kontroli z 2019 r. zauważono współpracę Ministra Sportu i Turystyki z polskimi związkami sportowymi na rzecz upowszechniania i wdrażania przez związki autonomicznych systemów nadawania kwalifikacji trenerskich. Zostały one opracowane w niemal wszystkich związkach sportów olimpijskich jako odpowiedzialna reakcja na tzw. ustawę deregulacyjną. W maju 2018 r. podjęta została także współpraca Ministra Sportu i Turystyki z akademiami wychowania fizycznego w zakresie kształcenia trenerów i tym samym rozpoczęto działania w celu włączenia akademii w system nadawania kwalifikacji trenerskich w sporcie.

W dniu 20 lipca 2018 r. Sejm Rzeczypospolitej Polskiej uchwalił ustawę Prawo o szkolnictwie wyższym i nauce. Zgodnie z art. 464 ust. 3 tej ustawy Minister właściwy do spraw kultury fizycznej w uzgodnieniu z ministrem właściwym do spraw szkolnictwa wyższego i nauki, po zasięgnięciu opinii senatu uczelni publicznej prowadzącej kształcenie w zakresie sportu, może zlecić tej uczelni wykonanie określonego zadania w zakresie nauczania lub kształcenia kadr dla potrzeb sportu, zapewniając odpowiednie środki. Przepis ten umożliwia Ministrowi Sportu i Turystyki od 1 października 2018 r. zlecanie publicznym uczelniom, w tym Akademiom Wychowania Fizycznego, zadań związanych z kształceniem trenerów w sporcie wyczynowym. Podobna sytuacja pojawia się w ust. 2 tej ustawy: Minister właściwy do spraw oświaty i wychowania, po zasięgnięciu opinii ministra nadzorującego uczelnię, może zlecić uczelni wojskowej, uczelni służb państwowych, uczelni artystycznej, uczelni medycznej oraz uczelni morskiej wykonanie zadania, o którym mowa w ust. 1. tj. Minister właściwy do spraw oświaty i wychowania, po zawiadomieniu ministra oraz po zasięgnięciu opinii senatu, może zlecić uczelni wykonanie określonego zadania w zakresie nauczania lub kształcenia kadr naukowych, zapewniając odpowiednie środki na jego realizację.

W jaki sposób tę sytuację można przełożyć na dziedzinę tańca? Zwiększenie dostępu do zawodów stworzyło szansę na poszerzenie rynku pracy, niejako uwalniając ten obszar działalności zawodowej. Wiele osób

aktualnie może wykonywać pracę instruktora, wielu tancerzy ma możliwość podjęcia zatrudnienia i dzielenia się swoimi doświadczeniami oraz umiejętnościami. Sytuacja ta z jednej strony czytelna, daje wiele możliwości i rozwiązań, z drugiej jednak niesie ze sobą istotne ryzyko – do przestrzeni związanej z tańcem mogą trafiać osoby słabo przygotowane i nieposiadające odpowiednich kwalifikacji.

W ostatnich latach jakość usług, konkurencyjność, zróżnicowana oferta, troska o klienta, a także popularyzacja samej dyscypliny, wpłynęły na zainteresowanie tańcem. W Polsce branża taneczna rozwija się bardzo dynamicznie: powstają nowe szkoły tańca, a instytucje kultury i stowarzyszenia oferują zajęcia taneczne w różnorodnych formach i wymiarach. Środowisko to zatem nieustannie potrzebuje odpowiednich rozwiązań, a przede wszystkim profesjonalnej i wykwalifikowanej kadry.

Instruktor tańca po 2013 r.

Zgodnie z założeniami przyjętymi w rozporządzeniu Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (Dz. U. z 2018 r. poz. 227 z późn. zm.), instruktor tańca (kod 235502 w niniejszym wykazie) projektuje organizuje i prowadzi różnorodne zajęcia taneczne.

Działalność ta oparta jest na realizacji zadań z wykorzystaniem wybranych metod, technik oraz zasad współczesnej dydaktyki (Wipler P. i wsp. 2011).

Kompetencje zaliczane do kategorii podmiotowej możemy podzielić na formalne i treściowe. Pierwsze potwierdzają dokumenty w procesie szkolenia i doskonalenia, drugie odnoszą się do istoty metodyczno-merytorycznej.

Kompetencje zawodowe instruktora tańca przedstawione w Rapocie Ministerstwa Rodziny, Pracy i Polityki Społecznej (2018) dotyczą przede wszystkim:

- organizowania i reklamowania zajęć tanecznych, w tym: rozpoznawania i identyfikowania zainteresowań i tradycji środowiska lokalnego, organizowania, opracowywania i reklamowania zajęć tanecznych, opracowania programów i scenariuszy zajęć tanecznych, tworzenia układów tanecznych z uwzględnieniem wyboru muzyki i przygotowania tancerzy do występów,
- prowadzenia zajęć tanecznych przy jednoczesnym przygotowywaniu zajęć i nauczaniu techniki tanecznej.

Wymagania stawiane w zawodzie instruktora tańca dotyczą odpowiedniego przygotowania psychofizycznego, sprawności sensomotorycznej, a także wielu cech osobowości takich, jak: życzliwość, spokój i opanowanie, wytrwałość, samodzielność, empatia, kontrolowanie własnych emocji, obowiązkowość, cierpliwość, wysoka kultura osobista, gotowość do ustawicznego uczenia się i podnoszenia kwalifikacji (Raport MRPiPS 2018).

Podstawą wykonywania zawodu instruktora tańca jest przygotowanie taneczne, znajomość specyfiki tańca oraz bardzo dobre przygotowanie techniczne w wybranym stylu czy technice. W zawodzie tym powinna pracować osoba o bardzo dobrej sprawności fizycznej i odpowiednim przygotowaniu motorycznym (Kisiel 2018).

Instruktor tańca to osoba, która będzie pobudzała ciekawość i wyobraźnię uczniów. Będzie wprowadzała metody i środki pracy angażujące i prowadzące do celu bez przedstawiania gotowych rozwiązań. W perspektywie prezentowanych zagadnień praca ta będzie wyrażała się nie tylko w tworzeniu tanecznych dzieł scenicznych, będzie dotyczyła także sposobu myślenia instruktora, tworzenia przez niego nowego podejścia do sztuki tańca.

Zmiany w zakresie strukturalnym określają nowe potrzeby w zakresie kompetencji.

Pytania, które warto i należy aktualnie postawić: czy istniejący system i propozycje na rynku instruktorów zapewniają w pełni świadomą i wykwalifikowaną kadrę?

Czym jest taniec, jakie jest jego oddziaływanie, co chcemy realizować oraz jakie efekty chcemy uzyskać?

Z jednej strony taniec postrzegany jest jako wysublimowana forma sztuki niosąca ze sobą piękno, charakter, przekaz, wrażliwość. Jest widowiskiem, spektaklem, koncertem, który w połączeniu z muzyką pobudza wyobraźnię. Taniec potrafi nas zaskakiwać, jest mową ciała, przekazuje treści, edukuje. Stanowi formę zabawy, relaksu, daje odprężenie i radość. Wykorzystywany w terapii może stanowić ważną formę profilaktyki, a nawet wspomagać leczenie (Pędzich 2009). Jest też formą aktywności fizycznej, wymagającą odpowiedniego przygotowania motorycznego, opartego o proces szkolenia i treningu sportowego. Wymaga zatem specjalistycznego podejścia do zajęć. Taniec może być także formą rywalizacji – indywidualnej, parowej czy zespołowej. Kształtuje odpowiednie postawy do aktywności ruchowej i stanowi element szeroko rozumianej kultury.

Taniec jest wielowymiarowy, łączy w sobie wiele dziedzin i dyscyplin, dlatego też znajduje się w różnych strukturach i kręgach zainteresowań. W zależności od celów i charakteru może być formą sztuki, rekreacji ruchowej, także dyscypliną sportu. Taniec jako sport taneczny znajduje się w wykazie dyscyplin sportowych i na liście Ministerstwa Sportu i Turystyki znajduje się w strukturach Polskiego Związku Sportu Tanecznego. W Polsce funkcjonuje jednak wiele innych związków, federacji i stowarzyszeń ze sportowymi zakresami swojej działalności. Należy tu wymienić takie organizacje, jak: Stowarzyszenie Polska Federacja Tańca, Polskie Stowarzyszenie Boogie Woogie, Polska Sekcja Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych, Festiwal i Sztuki Ludowej CIOFF®, Polski Związek Tańca, Polski Związek Rock’N Rolla Akrobatycznego, Stowarzyszenie Polskie Towarzystwo Taneczne, Polska Federacja Tańca Ulicznego, czy Związek Tańca Nowoczesnego.

W zależności od założeń, charakteru pracy, stawianych celów, a także procesu szkolenia i potrzeb środowiska, należy dążyć do wypracowania spójnego systemu. Modelu, który pozwoli z jednej strony zdobywać odpowiednie kwalifikacje zawodowe, z drugiej stworzy pracodaw-

com narzędzia, pozwalające na zatrudnianie dojrzałych, świadomych i kompetentnych osób. Model ten powinien również wspierać realizację odpowiednich, wartościowych merytorycznie szkoleń, które będą odpowiednią na rzeczywiste potrzeby środowiska tanecznego.

Deregulacją zawodów ustawodawca przeniósł kompetencje w zakresie weryfikacji i wymagań na związki sportowe. Warunki proponowanej ustawy były jednak bardzo ogólne i nieprecyzyjne. Nie określiły w jaki sposób wiedza, umiejętności i doświadczenie powinny być weryfikowane. Nie ma także żadnych przepisów, procedury, nadzoru, weryfikacji czy wydawania zgody przez właściwego ministra na realizację specjalistycznych kursów instruktorskich czy trenerskich (Banio 2018).

Problem deregulacji zawodów jest szeroko dyskutowany w wybranych środowiskach, jak i w przestrzeni społecznej. W 2019 r. Najwyższa Izba Kontroli przeprowadziła kontrolę w zakresie kształcenia i doskonalenia zawodowego trenerów sportu wyczynowego. W tej rzeczywistości pojawiają się nieustannie problemy, które dotyczą wielu płaszczyzn. Zawód instruktor tańca, na podstawie obowiązujących przepisów, nie uwzględnia wytycznych dotyczących awansu i osiągnięcia wyższych stopni kwalifikacji (Raport MRPiPS 2018).

Kształcenie kadr – taniec w programach szkół wyższych

Aktualnie w Polsce kształcenie wykwalifikowanej kadry na potrzeby tańca odbywa się w kilku uczelniach publicznych, do których można zaliczyć przede wszystkim Uniwersytety i Akademie Muzyczne oraz Akademie Wychowania Fizycznego. Propozycje kierunków i specjalności I i II stopnia, a także studiów podyplomowych dotyczą: Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie: tańca współczesnego, pedagogiki baletowej, choreografii, Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi: choreografii i techniki tańca, somatyki w tańcu, Akademii Muzycznej im Karola Szymanowskiego w Katowicach: teatru

tańca, tancerza teatru tańca, Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie – Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu: aktora teatru tańca, Akademii Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu: tańca w kulturze fizycznej, Akademii Wychowania Fizycznego Józefa Piłsudskiego w Warszawie, Filii w Białej Podlaskiej: wychowania fizycznego i tańca, a także Uniwersytetu Rzeszowskiego studiów podyplomowych: prowadzenie zespołów tanecznych: taniec towarzyski, prowadzenie zespołów tanecznych: tańce polskie.

Taniec wpisany jest w pracę i działalność dydaktyczno-wychowawczą także innych specjalistów i nauczycieli: wychowania fizycznego, wychowania przedszkolnego, muzyki, nauczania początkowego itp.

Czy jednak zakres kształcenia na poziomie studiów wyższych jest wystarczający? Czy kierunki i specjalności pokrewne, w których pojawiają się przedmioty taneczne mogą sprostać wymaganiom rynku oraz oczekiwaniom współczesnej szkoły?

Zakres tańca w szkołach na przestrzeni lat został wyraźnie zmniejszony. Dotyczy to zarówno kształcenia dzieci i młodzieży, jak i kształcenia przyszłych kadr (nauczycieli wychowania fizycznego, instruktorów itp). W programach uczelni kształcących nauczycieli wychowania fizycznego taniec został całkowicie zmarginalizowany. W drugiej połowie XX wieku zajęcia taneczne stanowiły bardziej rozbudowany element programów kształcenia uczelni wyższych Akademii Wychowania Fizycznego – dotyczy to wymiaru realizowanych godzin i przedmiotów tanecznych. Dla przykładu w pierwszych latach istnienia Centralnego Instytutu Wychowania Fizycznego AWF Warszawa zajęcia taneczne obejmowały 85 godzin w grupach męskich i 120 godzin w grupach żeńskich (Głasek 2022). Aktualnie w procesie kształcenia nauczycieli wychowania fizycznego jest to średnio 15–45 godzin zajęć tanecznych w toku studiów w zależności od ośrodka.

W polskich uczelniach i instytucjach oświatowych nie istnieje też system szkolenia, który odpowiadałby za edukację taneczną w zakresie tańców regionalnych, ludowych, czy odpowiednią powszechną edukację polskich tańców narodowych.

Wspomniane przez Roderyka Langego (1963, 1978) w latach 60–70. XX wieku programy Akademii Wychowania Fizycznego, liczne prace i publikacje: Eugeniusza Piaseckiego, Zofii Kwaśnicowej Bożeny Bednarzowej, Marii Młodzikowskiej, nie przyczyniły się do wzmocnienia i rozwoju kształcenia kadr na potrzeby tańców ludowych.

Ciężar powszechnej edukacji tańca tradycyjnego został przeniesiony na stowarzyszenia, ośrodki kultury, zespoły regionalne, które poprzez działaczy i pasjonatów, prowadzą zajęcia, organizują konkursy, festiwale, przeglądy. Ten rodzaj edukacji prowadzony przez pasjonatów oddolnie, realizowany jest wyłącznie w grupach kameralnych dla własnych potrzeb. Nie obejmuje szerszym zasięgiem społeczności danego regionu, nie przyczynia się także do kontynuowania tradycji tanecznych w formie użytkowej (Staniszewska 2011).

Uprawianie tańców ludowych jako sportu narodowego w oryginalnych kostiumach było postulatem E. Piaseckiego (1904). Autor na początku XX wieku opisywał rozwój tradycyjnych tańców krajów skandynawskich, które były dużo bardziej eksponowane niż bogate etnograficznie tańce polskie. Domagając się reformy i właściwej przestrzeni w programach wychowania fizycznego, podkreślał szczególną wagę i znaczenie naszych tańców ludowych. Ostatecznie tańce narodowe doczekały się wprowadzenia do programów kształcenia w szkołach polskich (Piasecki 1936).

Niewątpliwie propagatorką doskonalenia metodyki zajęć muzyczno-ruchowych była także Zofia Kwaśnicowa. Jej działalność jako pracownika Centralnego Instytutu Wychowania Fizycznego, obecnej Akademii Wychowania Fizycznego w Warszawie, była skoncentrowana między innymi na upowszechnianiu tańca ludowego poprzez szkołę, pielęgnowania kultury ludowej i narodowej. W pierwszym składzie nauczycielskim CIWF od 1929 r., prowadząc w toku studiów wychowania fizycznego zajęcia umuzykalnienia, a następnie taniec i śpiew, wprowadzała wiele elementów rytmiki Jaques’a Dalcroze’a, a także oryginalnego polskiego folkloru tanecznego (Głasek 2022).

Szkolenia, kursy instruktorskie w nowej rzeczywistości – instytucje, ośrodki kultury, działania komercyjne

Kursy i szkolenia z zakresu tańca proponowane są w różnych środowiskach, organizowane przez instytuty, stowarzyszenia, fundacje, towarzystwa, instytucje kultury, instytucje oświaty, czy ośrodki doskonalenia zawodowego i kształcenia ustawicznego. Wiele propozycji kończy się uzyskaniem uprawnień. Są także oferty, które mają charakter szkoleniowy i podnoszą kompetencje zawodowe instruktorów.

W dalszym ciągu akademie wychowania fizycznego realizują specjalizacje i kursy instruktora rekreacji ruchowej w dyscyplinie taniec. Stanowią one uzupełnienie w realizacji procesu dydaktycznego uczelni, rozszerzając przede wszystkim kwalifikacje studentów kierunku wychowanie fizyczne (AWF Poznań. Kursy Instruktora Rekreacji Ruchowej). Niektóre ośrodki w Polsce, posiadające wieloletnie tradycje w dziedzinie edukacji tanecznej, realizują także Instruktorskie Kursy Kwalifikacyjne. Mazowiecki Instytut Kultury od 1991 r. jest organizatorem kursu instruktorów tańca. Szkolenia te prowadzone są w następujących dziedzinach: taniec jazzowy, taniec ludowy, taniec współczesny, taniec towarzyski, teatr. Dotychczas, jak podają organizatorzy, beneficjentami tego przedsięwzięcia było ponad 1200 wykwalifikowanych instruktorów. Warto zaznaczyć, że kurs prowadzony w systemie zaocznym obejmuje aktualnie liczbę 712 godzin dydaktycznych dla tańca jazzowego i 777 godzin dla tańca ludowego. Ten ostatni odbywa się także pod auspicjami Polskiej Sekcji CIOFF® (Międzynarodowej Rady Stowarzyszeń Folklorystycznych Festiwalu i Sztuki Ludowej; Mazowiecki Instytut Kultury. Taniec jazzowy; Mazowiecki Instytut Kultury. Taniec ludowy).

Wiele szkoleń w różnych stylach i technikach organizowanych jest na terenie całej Polski, a tancerze mogą wybrać ofertę najlepszą pod względem finansowym i merytorycznym. Odrębnym problemem są kursy i szkolenia proponowane online lub też tzw. szkolenia weekendowe. W jaki sposób tego typu kształcenie może sprostać oczekiwaniom rynku?

Analiza i kwerenda materiałów w przestrzeni internetowej na potrzeby tej pracy dowodzi, że istnieje wiele propozycji, które nie zostały zweryfikowane, nie mają żadnej kontroli, merytorycznego nadzoru i wsparcia, a jakość proponowanej oferty jest na bardzo niskim poziomie.

Wiele propozycji ma wyłącznie charakter biznesowy, stanowią ofertę, często bez wartości merytorycznej, są zakupem produktu o bardzo niskiej jakości. Gwarancją w tym przypadku jest uzyskanie dokumentu tzw. „instruktora tańca”. W wielu przypadkach, korzystając z tego typu kursów: online lub hybrydowo, nabywcy proponuje się gwarancję otrzymania sztywnej, grawerowanej legitymacji instruktorskiej bez informacji o realizacji zajęć online.

Czy rzeczywiście ustawodawcy uwalniając zawód instruktora chodziło o tego typu działania? Czy brak regulacji weryfikacji umiejętności służy środowisku tańca w Polsce?

W wielu ofertach możemy uzyskać informacje, że kursy te są przeznaczone dla tancerzy, którzy posiadają już umiejętności taneczne. Weryfikacja planów i programów oferty takich propozycji, nie daje gwarancji przygotowania wykwalifikowanej kadry. Wynika to przede wszystkim z liczby godzin, a także proponowanych założeń merytorycznych (stosunku godzin do założonych treści, proponowanej kadry, tematyki zajęć i logicznego układu całości, braku założeń programowych, kart przedmiotów, planów zajęć itp.). Otwarcie rynku nie dało gwarancji profesjonalnego szkolenia. Wśród propozycji, które znajdują się w przestrzeni publicznej można znaleźć wiele ofert różniących się liczbą godzin, programem i trybem nauczania.

W wielu środowiskach, zwłaszcza poza dużymi ośrodkami miejskimi, zauważalny jest niedobór oferty szkoleniowej w zakresie tańca współczesnego, szczególnie w obszarze amatorskiego ruchu tanecznego. Działania podejmowane przez sektor prywatny często mają charakter silnie komercyjny, co prowadzi do marginalizacji takich celów jak rozwój umiejętności artystycznych, pogłębianie wrażliwości estetycznej oraz kształtowanie świadomego odbiorcy sztuki tańca.

Ponadto, brakuje specjalistycznych zajęć i warsztatów skierowanych do profesjonalistów tancerzy, choreografów i pedagogów, którzy chcieliby systematycznie podnosić swoje kompetencje wykonawcze, choreograficzne oraz dydaktyczne (Hoczyk 2018).

W nowej rzeczywistości warto przyjrzeć się rozwiązaniom, które wprowadzono w innych dyscyplinach. Posiadają one ściśle określone struktury, wprowadzają własny system, precyzyjnie określający charakter, zakres i warunki uzyskania uprawnień. Przykładem mogą tu być systemy szkolenia w piłce nożnej (PZPN. Łączy nas piłka. Trener), czy koszykówce (PZKosz. System kształcenia i doszkalania trenerów). Własne rozwiązania posiada także Polski Związek Sportu Tanecznego (System edukacji PZST).

Podsumowanie i uwagi końcowe

Praca w roli instruktora tańca jest wymagająca i odpowiedzialna. Zawód ten to nie tylko sztuka tańca, to przede wszystkim odpowiedzialność za drugiego człowieka, jego rozwój zarówno fizyczny jak i psychospołeczny. Na tym tle pojawiają się także zagadnienia związane z bezpieczeństwem zajęć – organizacja, nadzór i korekta, reagowanie w sytuacjach trudnych oraz wymagających, tworzenie atmosfery zaufania itp. Zdecydowanie ważna jest edukacja humanistyczna, wspieranie indywidualności, jego autonomicznego rozwoju, a także wychowanie polegające na wspieraniu samorozwoju, uznanie prawa do osobistej, wewnętrznej wolności oraz prawa wyboru (Zimny 2006; Speck 2005; Kwiatkowska 2005).

Kwalifikacje, którymi powinien charakteryzować się każdy instruktor tańca dotyczą specjalistycznej wiedzy z zakresu anatomii, fizjologii człowieka, wiadomości z zakresu metodyki nauczania ruchu, a także zasady współczesnej pedagogiki. W realizacji zajęć instruktor powinien znać podstawy teorii treningu sportowego, a jego kompetencje powinny być oparte o umiejętności taneczne i choreograficzne, wiedzę na temat kompozycja tańca, podstaw muzyki, a także podstaw historii i teorii tańca. Osoba przygotowująca się do tego zawodu powinna posiadać

odpowiednie cechy osobowości predestynujące go do pracy nauczyciela, instruktora i pedagoga. Żaden wybitny tancerz, czy sportowiec, bez odpowiedniego przygotowania i predyspozycji nie będzie wybitnym choreografem, czy instruktorem tańca. Działa to także w drugą stronę, nie ma też możliwości żeby same predyspozycje i cechy osobowości były jedynym wyznacznikiem. Niezbędne są w tym przypadku gruntowna wiedza i umiejętności taneczne.

Wszelkie zmiany na każdym etapie mają zarówno zwolenników, jak i przeciwników, nie ma złotego środka, który zyskałby w pełni uznanie, a dyskusja nad ich wadami i zaletami często elektryzuje środowisko. Wszystkie poglądy i propozycje są trudne do zweryfikowania, jeśli brakuje właściwej przestrzeni i możliwości do realizacji wybranych pomysłów. Wydaje się, że niezbędne są odpowiednie kwalifikacje, kursy, które znakomitego tancerza przygotują do roli wartościowego pedagoga, a tancerzowi, o mniejszych umiejętnościach tanecznych, za to o doskonałych predyspozycjach, cechach przywódczych, kreatywności pozwolą zdobyć odpowiedni warsztat. Nie jest to możliwe bez odpowiedniego nakładu pracy, liczby zrealizowanych godzin, dobrych programów i weryfikacji szkoleń, a przede wszystkim jakości, która powinna być wymagana na kursach instruktorskich. Przedstawiciele wszystkich środowisk, zarówno w profesjonalnym jak i nieprofesjonalnym ruchu tanecznym powinni mówić jednym głosem wszak każda forma, rodzaj, technika, każdy nowatorski pomysł, który będzie prowadził do rozwoju tej dziedziny sztuki stanie się wartością dodaną.

W kontekście kształcenia kadry i zmian strukturalnych współpraca środowisk, wymiana doświadczeń, unifikacja niektórych założeń może przynieść tylko korzyści. W takim postrzeganiu rzeczywistości, korzystanie z doświadczeń wielu innych dyscyplin, wprowadzanie nowych, przemyślanych, czasem przełomowych pomysłów, może stworzyć nowe dobre rozwiązania. Wszyscy doceniają rolę i znaczenie tańca, jego wszechstronny wpływ, a także możliwości, które ze sobą niesie, a mimo to brakuje w dalszym ciągu rozwiązań systemowych i odpowiedniego modelu działania. 

Bibliografia

AWF Poznań. Kursy Instruktora Rekreacji Ruchowej www.awf.poznan.pl [online], [dostęp: 31.05.2025], <<https://awf.poznan.pl/studia-podyplomowe-kursy-i-szkolenia/kursy-instruktor-rekreacji-ruchowej/>>.

Banach, A., Grzybowski J., Nieśpiałowska-Owczarek S., red., 2017. *Taniec współczesny w Polsce w drugiej połowie XX wieku*. Łódź: Wydział Wokalno-Aktorski Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Instytut Muzyki i Tańca.

Banach, A., 2018. *Warszawska edukacja taneczna poza instytucjami w XX w.* w: *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura*, red. H. Raszevska-Kursa, Warszawa: Centrum Sztuki Tańca.

Banio, A., 2019. *Instruktor tańca na rynku pracy*. w: J. Witek, B. Wankiewicz, Z. Patora-Wysocka. *Współczesne wyzwania rynku pracy*. Łódź-Warszawa: Wydawnictwo Społecznej Akademii Nauk.

Ministerstwo Sportu i Turystyki. 2013. *Deregulacja zawodu Instruktora i Trenera*, [online], [dostęp: 31.05.2025], <<https://www.gov.pl/web/sport/deregulacja-zawodu-instruktor-a-i-trenera>>.

Drożdż, T., 2012. *Człowiek i taniec : systemy choreograficzne jako profile badania kultury*. Praca doktorska. Katowice: Uniwersytet Śląski.

Głasek, B., 2022. *Tańce ludowe i narodowe w działalności Zofii Kwaśnicowej*. „Roczniki Humanistyczne”, T. LXX, z. 12.

Hoczyk, J., 2018. *Warszawska edukacja taneczna poza instytucjami w XXI w.* w: *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura*, red. H. Raszevska-Kursa. Warszawa: Wydawnictwo Centrum Sztuki Tańca.

Kisiel, M., Nikolai, H., 2018. *Kształcenie instruktorów i nauczycieli tańca dla edukacji powszechnej – wybrane zagadnienia oświaty choreograficznej w Polsce i na Ukrainie*. „Rocznik Towarzystwa Naukowego Płockiego”, t.10, s. 253–275.

Kwiatkowska, H., 2005. *Tożsamość nauczycieli. Między anomią a autonomią*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Lange, R., 1963. *Historia badań nad tańcem ludowym w Polsce*. „Lud”, t. 51, cz. II.

Lange, R., 1978. *Tradycyjny taniec ludowy w Polsce i jego przeobrażenia w czasie i przestrzeni*. Zeszyty Naukowe. Londyn: Polski Uniwersytet na Obczyźnie.

Mazowiecki Instytut Kultury, Taniec jazzowy [online], [dostęp: 31.05.2025], <<http://www.mik.waw.pl/edukacja/mazowiecka-akademia-tanca-taniec-jazzowy/>>.

Mazowiecki Instytut Kultury. Taniec ludowy [online], [dostęp: 31.05.2025], <<http://www.mik.waw.pl/edukacja/mazowiecka-akademia-tanca-taniec-ludowy/>>.

Pędzich, Z., 2009. *Psychoterapia tańcem i ruchem w Polsce i na świecie*. w: *Psychoterapia tańcem i ruchem: teoria i praktyka w terapii grupowej*, red. Z. Pędzich Warszawa: Arteer.

Piasecki, E., 1904. *Zasady wychowania fizycznego*. Biblioteka Podręczników. Friedleina. Nr 2. Kraków.

Piasecki, E., 1936. *Wychowanie Fizyczne. Referat wygłoszony w czasie II. Katolickiego Studium w Wilnie w dniu 28.8–1.9.1936*. „Studium Katolickie”, nr 38. Poznań.

Przybylska, J., 1989. *Szkolenie i doskonalenie kadr*. w: *Trzydziestolecie Towarzystwa Krzewienia Kultury Fizycznej*, red. Z. Mikołajczak. Warszawa: Wydawnictwo IWZZ, s. 28–36.

PZKosz. System kształcenia i doszkalania trenerów [online], [dostęp: 31.05.2025], <<https://szkolenie.pzkosz.pl/szkolenie-wymagane-licencje.html>>.

PZPN. Łączy nas piłka. Trener [online], [dostęp: 31.05.2025], <<https://www.laczynaspilka.pl/trener>>.

Regulowane zawody i działalności w Rzeczypospolitej Polskiej. Opis wymagań kwalifikacyjnych. 2011 [online], [dostęp: 31.05.2025], <<https://przeworsk.praca.gov.pl/documents/1938635/3708193/Informacja%20o%20zawodach%20regulowanych/80a02bb3-e105-433a-a27c-3330093f6f15?t=1480593843464>>.

Speck O., 2005. *Być nauczycielem. Trudności wychowawcze w czasie zmian społeczno-kulturowych*. Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.

Staniszewska, K., 2011. *Nurty tanecznej działalności folklorystycznej w Polsce*. w: *Tradycyjny taniec ludowy dawniej i dziś w świetle doświadczeń polskich i norweskich*, red. T. Nowak. T. Kielce: WDK.

System edukacji PZST [online], [dostęp: 31.05.2025], <<https://polskitaniec.org/132,system-edukacji-pzst>>.

Wenclik, M., red., 2015. *Deregulacja Zawodów w Polsce*. Łomża: Państwowa Wyd. Wyższa Szkoła Informatyki i Przedsiębiorczości.

Zimny, T., 2006. *O zadaniach „nauczyciela jutra” w edukacji szkolnej*. w: *Nauczyciel jutra*, red. E. Perzycka. (red.) Toruń: Wyd. A. Marszałek,

Wykaz aktów prawnych

Ustawa z dnia 25 czerwca 2010 r. o sporcie (Dz. U. z 2024 r. poz. 1488 z późn. zm.).

Ustawa z dnia 13 czerwca 2013 r. o zmianie ustaw regulujących wykonywanie niektórych zawodów (Dz. U. z 2013 r. poz. 829) – wygasa z końcem 1 stycznia 2019 r.

Ustawa z dnia 19 kwietnia 1969 r. Kodeks postępowania karnego (Dz. U. z 1969 r. nr 13 poz. 96 z późn. zm.) – uchylona z dniem 1 września 1998 r.

Rozporządzenie Ministra Pracy i Polityki Społecznej z dnia 7 sierpnia 2014 r. w sprawie klasyfikacji zawodów i specjalności na potrzeby rynku pracy oraz zakresu jej stosowania (Dz. U. z 2018 r. poz. 227 z późn. zm.).

Rozporządzenie Ministra Kultury i Sztuki z dnia 14 listopada 1985 r. w sprawie wymagań kwalifikacyjnych, zasad i trybu stwierdzania kwalifikacji oraz dokonywania ocen kwalifikacyjnych, uprawniających do zajmowania określonych stanowisk w instytucjach i placówkach upowszechniania kultury (Dz. U. z 1985 r. nr 56 poz. 291) – uchylone z dniem 27 grudnia 1991 r.

Krajowy Standard Kompetencji Zawodowych. Specjaliści. Instruktor tańca (23502). Centrum Rozwoju Zasobów Ludzkich. Ministerstwo Pracy i Polityki Społecznej.

Raport Fundacji Republikańskiej. Zawody regulowane. Aktualny stan prawny i propozycje zmian. 2011. Wipler P. i wsp.

NIK. Kształcenie i doskonalenie zawodowe trenerów sportu wyczynowego. Informacje o wynikach kontroli. Departament Nauki, Oświaty i Dziedzictwa Narodowego. KNO.430.004.2018 Nr ewid. 175/2018/P/18/024/KNO.

Sektorowa Rama Kwalifikacji w Sporcie. Instytut Badań Edukacyjnych, Warszawa 2015.

Rozwój *fundraisingu* prywatnego w obszarze tańca w Polsce

Maria Zięba

Fundacja Ładne Historie / Sztuka Fundraisingu

W ostatniej dekadzie polskie środowisko kultury i sztuki coraz intensywniej poszukuje nowych modeli finansowania. Choć wsparcie państwowe i samorządowe wciąż jest dla podmiotów kultury kluczowym obszarem, rośnie znaczenie finansowania łączącego środki publiczne z prywatnymi. W efekcie zmienia się nie tylko sposób pozyskiwania funduszy, ale także podejście do budowania relacji z publicznością i partnerami – z rosnącym naciskiem na zaangażowanie, współtworzenie i widoczność społecznego wpływu.

Pojawia się w związku z tym pytanie: czy i w jaki sposób te tendencje zostaną zaimplementowane przez środowisko związane z tańcem? W porównaniu do dziedzin takich jak teatr czy muzyka, taniec w Polsce funkcjonuje w mniej stabilnych warunkach instytucjonalnych i finansowych. Tym większe znaczenie ma dziś poszukiwanie alternatywnych modeli wsparcia, które mogą zapewnić nie tylko dodatkowe źródła dochodu, ale także zwiększyć widoczność tańca, umocnić jego obecność w przestrzeni społecznej i zbudować trwałe relacje z partnerami oraz odbiorcami.

Wiele inicjatyw tanecznych funkcjonuje w ramach niewielkich stowarzyszeń, fundacji czy kolektywów, często bez stałego zaplecza instytucjonalnego i z ograniczonymi możliwościami finansowymi. Zgodnie z raportem *Kondycja organizacji pozarządowych 2024*, 13% przebadanych NGO działa w obszarze kultury i sztuki. To trzeci najczęstszy obszar aktywności w sektorze, obejmujący szerokie spektrum działań: animację i edukację kulturalną, ochronę zabytków, podtrzymywanie zwyczajów, prowadzenie ośrodków i domów kultury oraz wspieranie twórczości artystycznej. Mimo tak licznej reprezentacji, organizacje kultury nie znajdują się w czołówce zestawień pod względem budżetów czy przychodów, co świadczy o ich dużym rozproszeniu i niewielkiej skali działania wielu z nich (Stowarzyszenie Klon/Jawor 2024, s. 35–37, 74). Właśnie dlatego tak ważne jest dziś wzmacnianie potencjału *fundraisingowego* środowiska tanecznego i rozwijanie trwałych form współpracy z różnorodnymi partnerami.

Potrzeba zróżnicowania źródeł finansowania tańca w Polsce

Według raportu *Policzone i Policzeni 2024*, środowisko osób związanych zawodowo z tańcem charakteryzuje najwyższy współczynnik wielozawodowości (3,6), co oznacza, że jedna osoba wykonuje średnio ponad trzy różne zawody artystyczne (Zarzecka i Jaskuła 2024, s. 34–35). Taka sytuacja pokazuje dużą elastyczność, ale też brak stabilizacji i konieczność ciągłego poszukiwania źródeł dochodu. Jak wskazuje raport Warszawskiego Obserwatorium Kultury (2023), większość osób pracujących w tańcu to freelancerzy bez stałych umów i zabezpieczeń socjalnych (Warszawskie Obserwatorium Kultury 2024, s. 7–14). Zważywszy na te warunki, motywacja do aktywnego pozyskiwania środków niepublicznych powinna być wysoka – tymczasem, w praktyce, zaangażowanie w działania *fundraisingowe* pozostaje ograniczone i nieproporcjonalne do skali potrzeb środowiska.

Publikacja *Choreografia: strategię* (2024), choć nie używa wprost pojęcia *fundraisingu* – proponuje nową definicję działania w polu tańca, obejmującą m.in. sieciowanie, pracę wspólnotową, decentralizację i uważność na relacje (Keil i Leśniewska 2021). To właśnie te strategię leżą u podstaw nowoczesnych modeli pozyskiwania środków, opartych na współpracy, solidarności i zaangażowaniu społeczności. Praktyka *fundraisingowa* w środowisku tańca powinna być formą troski, dystrybucji uwagi i zasobów, działaniem na rzecz wspólnoty i przetrwania. Można więc mówić o *fundraisingu* jako o działaniu choreograficznym, które komponuje relacje między ludźmi, instytucjami, zasobami i intencjami.

Potencjał kampanii *fundraisingowych* warto rozpatrywać nie tylko w kontekście pozyskiwania środków finansowych, ale również działań o charakterze rzeczniczym. Cele kampanii *fundraisingowych* na rzecz tańca mogą wykraczać poza aspekt budżetowy, kładąc nacisk na budowanie świadomości społecznej, wzmacnianie widoczności tańca oraz integracji środowiska wokół wspólnych wartości. *Fundraising* może sprzyjać artikulacji potrzeb artystów, upowszechnianiu wiedzy o specyfice pracy w tańcu oraz zwiększaniu obecności tańca w debacie publicznej.

Kampanie *fundraisingowe* mają potencjał wykraczający poza pozyskiwanie środków – mogą pełnić także funkcję rzeczniczą, budując świadomość społeczną i angażując obywateli. Przykładem są działania Fundacji Batorego (*Your Vote, Your Choice*) oraz kampania *#CzasNaZakaz* Stowarzyszenia Otwarte Klatki, które łączą mobilizację społeczną z wpływem na politykę publiczną (zob. Fundacja im. Stefana Batorego 2023, *Your Vote, Your Choice*, Stowarzyszenie Otwarte Klatki 2017, *#CzasNaZakaz*). Fundacja Nowoczesna Polska, prowadząca projekt *Wolne Lektury*, od lat realizuje kampanie *fundraisingowe*, które nie tylko wspierają rozwój biblioteki internetowej, ale również promują dostęp do kultury jako wartość demokratyczną. Przykładami działań o charakterze rzeczniczym były kampanie *Uwolnić Lektury* (2011) oraz *Prawo Kultury* (2012), skoncentrowane na edukacji w zakresie prawa autorskiego i idei otwartych zasobów (Zob. Fundacja Nowoczesna Polska 2011, 2012, *Wolne Lektury* – kampanie rzecznicze). Kampania 1,5% Fundacji Legalna Kultura w 2024 r.

podkreślała znaczenie wspólnego wsparcia dla rozwoju kultury oraz promowała korzystanie z legalnych źródeł jako przejaw odpowiedzialności społecznej (zob. Fundacja Legalna Kultura 2024, kampania 1,5%). Fundacja In Situ, działająca w Sokołowsku, w kampanii *Zmień kawalek świata. Wesprzyj Sokołowsko 1,5%* akcentowała społeczną rolę kultury w odbudowie lokalnych wspólnot. Z kolei kampania *Save the Music* Fundacji Meakultura, łączyła wsparcie finansowe z działaniami rzeczniczymi na rzecz stabilnego systemu dla twórców (zob. Fundacja In Situ 2024; Fundacja Meakultura 2021, kampanie *Zmień kawalek świata*, *Save the Music*).

Darczyńcy, sponsorzy i partnerstwa w sektorze tańca

Według raportu *Taniec w relacji z biznesem i technologią*, współpraca tańca z sektorem biznesu ma duży, wciąż niewykorzystany potencjał (zob. Seredyńska 2023, s. 5–12). Współczesny taniec to nie tylko forma artystycznej ekspresji, ale też istotna część gospodarki kreatywnej, angażująca artystów, producentów, edukatorów, techników i specjalistów od promocji, co stwarza dobre warunki do współpracy z partnerami prywatnymi. Choć duże firmy częściej wspierają rozpoznawalne instytucje kultury, mniejsze organizacje taneczne mają potencjał do skutecznego rozwijania relacji lokalnych (zob. Seredyńska 2023, s. 11–16). Firma Leniar od kilku lat wspiera Międzynarodowy Festiwal Tańców Dworskich „Cracovia Danza” jako sponsor (Cracovia Danza 2025). Podczas IV Międzynarodowego Festiwalu Teatrów Tańca „Granice Natury – Granice Kultury” w 2024 r., organizowanego przez Polski Teatr Tańca, jednym z partnerów wydarzenia były Koleje Wielkopolskie, czyli regionalny przedsiębiorca (Polski Teatr Tańca 2024). Przykładem może być też Mercedes-Benz Grupa Wróbel, która w wielu miastach wspiera festiwale artystyczne, zapewniając obsługę logistyczną wydarzenia – taką współpracą mogą pochwalić się na przykład Open Stage Festival w Opolu, Międzynarodowy Festiwal Filmowy Nowe Horyzonty we Wrocławiu, czy Festiwal Filmowy Spektrum w Świdnicy.

Współfinansowanie stało się normą – nie tylko ze względu na wymogi formalne konkursów, ale przede wszystkim z potrzeby uzupełniania budżetów. Duże wydarzenia opierają się na montażu różnych źródeł: dotacjach, wsparciu rzeczowym lub finansowym od lokalnych firm (np. fundatorzy nagród, sponsorzy scenografii), mecenacie medialnym (promocja w lokalnych mediach), a czasami też partycypacji społecznej (wolontariat, zbiórki online). Malta Festival Poznań – jeden z największych festiwali teatralno-muzycznych w Polsce, od lat realizowany jest dzięki współfinansowaniu z wielu źródeł: dotacji publicznych, wsparcia sponsorów prywatnych, mecenatu medialnego, wolontariatu, a nawet *crowdfundingu* (Malta Festival Poznań 2024). Modele mieszane wymagają przy tym koordynacji wielu źródeł, zarządzania różnorodnymi oczekiwaniami, spójności komunikacyjnej i dużej elastyczności operacyjnej. Jednocześnie to właśnie zdywersyfikowane projekty okazują się najbardziej odporne na kryzysy – co potwierdziła pandemia. Instytucje oparte wyłącznie na dotacjach lub sprzedaży biletów ucierpiały najmocniej, podczas gdy te mające zaplecze w postaci partnerów biznesowych czy społeczności lokalnych, szybciej dostosowywały się do nowej rzeczywistości (UNESCO 2021)¹.

Jednym z najpoważniejszych problemów środowiska tańca pozostaje brak dostępu do miejsc dla i do tańca. Warto w tym kontekście uważnie przyglądać się możliwościom, jakie dają partnerstwa publiczno-prywatne (PPP²). Przykłady Starego Browaru Nowy Taniec w Poznaniu (zob. Art Stations Foundation 2015) i Pawilonu Tańca i Innych Sztuk

¹ UNESCO 2021, *Cultural and Creative Industries in the Face of COVID-19*, dostęp: 04.07.25.

² Partnerstwo publiczno-prywatne (PPP) to forma współpracy pomiędzy sektorem publicznym (np. samorządami, instytucjami publicznymi) a sektorem prywatnym (np. firmami, inwestorami), w której obie strony wspólnie realizują przedsięwzięcia o charakterze publicznym, dzieląc się ryzykiem, zasobami i odpowiedzialnością. Coraz częściej mówi się także o partnerstwach publiczno-społecznych (PPS), w których istotnym partnerem stają się organizacje społeczne, fundacje lub inicjatywy obywatelskie, wnoszące wiedzę ekspercką, kapitał społeczny i zakorzenienie lokalne do realizacji celów publicznych.

Performatywnych w Warszawie (zob. Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie & Biuro Kultury m.st. Warszawy 2024) pokazują, jak kluczowe znaczenie dla tworzenia i udostępniania scen dla tańca mają trwałe partnerstwa strategiczne. Projekt Starego Browaru – przez ponad 16 lat prowadzony przez Art Stations Foundation Grażyny Kulczyk – stanowił unikatowy model mecenatu opartego niemal w całości na środkach prywatnych. Jego zamknięcie w 2021 r. uwiarydociło jednak kruchość struktur opartych wyłącznie na prywatnym wsparciu – bez trwałego osadzenia instytucjonalnego.

Powstający w stolicy Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych, to wspólna inicjatywa Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Biura Kultury miasta Warszawy i środowiska artystycznego. Otwarcie planowane na 2026 r. ma przynieść nowoczesną przestrzeń do pracy twórczej, edukacji i prezentacji, zarządzaną w modelu opartym na partnerstwie publiczno-społecznym. Choć inwestycję finansuje miasto, zakłada się hybrydowy model utrzymania – łączący środki publiczne z prywatnymi: darowiznami i sponsoringiem. Projekt może stać się laboratorium nowych rozwiązań instytucjonalnych i *fundraisingowych*, a jeśli się sprawdzi – wzorem dla podobnych inicjatyw (Leśniewska 2024).

Mecenat korporacyjny – strategie CSR i raportowanie ESG

Kluczową rolę w rozwoju modeli mieszanych może odegrać społeczna odpowiedzialność biznesu (CSR – Corporate Social Responsibility, czyli społeczna odpowiedzialność biznesu). Wiele międzynarodowych firm, które znacząco inwestują w rozwój tańca za granicą, prowadzi również działalność w Polsce. Firmy takie jak Toyota (sponsor i fundator prestiżowej Toyota Choreography Award w Japonii), Rolex (wieloletni partner Royal Ballet w Londynie), Hermès, Tiffany & Co., Vacheron Constantin, David Jones, a także Fundacja Mellon (kluczowy mecenas amerykańskich zespołów tanecznych) pokazują, że taniec może być atrakcyjnym polem

inwestycji także dla globalnych marek. Obecność tych firm na polskim rynku – często z rozbudowanymi działami CSR lub fundacjami korporacyjnymi – daje szansę, by zapraszać je do współpracy z inicjatywami tanecznymi.

ESG – czyli Environmental, Social, Governance – to zestaw standardów, według których ocenia się, na ile firmy działają odpowiedzialnie wobec środowiska, społeczeństwa i w ramach ładu korporacyjnego (zob. Parlament Europejski & Rada Unii Europejskiej 2022). Firmy objęte obowiązkiem raportowania ESG muszą wykazywać, w jaki sposób ich działania wpływają na otoczenie społeczne i środowiskowe oraz jakie podejmują inicjatywy na rzecz dobrostanu wspólnot, z którymi współistnieją. Choć na dzień dzisiejszy brak jest systemowych raportów dotyczących roli kultury w raportowaniu ESG, obowiązujące dokumenty otwierają możliwość włączenia do obszaru społecznej odpowiedzialności firm działań kulturalnych, w tym projektów tanecznych, w zakresie realizacji celów związanych na przykład ze zdrowiem, edukacją czy zrównoważonym rozwojem miast i społeczności. Fundacja Jacka Petcheya (JPF) jest przykładem tego, że darczyńcy wspierający cele społeczne również mogą być zainteresowani finansowaniem tańca (zob. Jack Petchey Foundation 2024). Strategiczną misją Fundacji jest rozwój potencjału młodych osób w Londynie i Essex – w ramach tego celu finansuje m.in. *Step into Dance* (zob. Jack Petchey Foundation 2024), inkluzyjny program realizowany we współpracy z Royal Academy of Dance, który od 2006 r. zaangażował ponad 55 000 młodych osób. Działania w sferze kultury – jeśli są spójne z deklarowanymi wartościami i strategią zrównoważonego rozwoju – mogą stanowić realne narzędzie budowania zaangażowania społecznego i odpowiedzialnej marki. Warunkiem jest jednak wzajemne zrozumienie języka i wartości, jakimi posługują się oba środowiska.

Art branding i wykorzystanie marki w finansowaniu tańca

Art branding to strategia marketingowa polegająca na łączeniu sztuki z biznesem w celu budowania wizerunku marki poprzez prestiż, kreatywność i oryginalność przekazu. Jak zauważa Igor Gałązkiewicz w książce *Art Branding*, nigdy wcześniej sztuka nie odgrywała tak istotnej roli w budowaniu tożsamości marek (zob. Gałązkiewicz 2020). W kontekście tańca może to oznaczać m.in. sponsorowanie spektaklu przez firmę z sektora premium lub zaangażowanie tancerzy w kampanię reklamową. W polskim środowisku sztuki *art branding* dopiero zaczyna się rozwijać – najczęściej w dużych miastach i przy okazji wydarzeń o wysokim prestiżu. Przykładem są współprace przy produkcjach operowych (zob. Culture.pl 2016). Takie działania budują prestiż obu stron, a także poszerzają zasięg oddziaływania sztuki tańca. *Art branding* nie musi opierać się wyłącznie na współpracy z dużymi instytucjami – firma odzieżowa Medicine od lat tworzy autorskie kolekcje we współpracy z niezależnymi polskimi artystami wizualnymi, dając im przestrzeń do wyrażenia indywidualnych koncepcji na masową skalę i budując wizerunek marki wspierającej sztukę i twórców. Działalność opartą na skutecznej strategii *art brandingowej* prowadzi warszawski kolektyw panGenerator, który z powodzeniem łączy sztukę współczesną, nowe technologie i design interaktywny, współpracując zarówno z instytucjami kultury, jak i markami komercyjnymi. Wobec tych tendencji, w obszarze tańca coraz większą rolę może odgrywać *dance marketing* – wykorzystywanie tańca jako narzędzia komunikacji (zob. Seredyńska 2021; Gorzelańczyk 2022). Kampania *Nie tańcz jak Ci zagrają* Fundacji Santander (2022) (Zob. PPNT & Fundacja Santander 2022) jest przykładem tego, że taniec – zarówno artystyczny, jak i użytkowy – może skutecznie wspierać strategię komunikacyjną firm i instytucji, pod warunkiem świadomego dopasowania wartości artystycznych i biznesowych. Takie podejście pozwala zachować twórczą autonomię i uniknąć banalizacji przekazu.

Rozwój filantropii indywidualnej

W Polsce kultura filantropii dopiero się kształtuje. Wciąż rzadko spotyka się przypadki tzw. *major donors* – prywatnych darczyńców przekazujących regularnie znaczne kwoty na wybrany cel, ale pojawia się już taki trend (zob. Kuczmierowska & Pietrucha 2021, s. 7–17), a przychody z darowizn od osób indywidualnych sukcesywnie rosną (zob. Stowarzyszenie Klon/Jawor, s. 78–83). Częstym modelem wsparcia są drobne darowizny od szerokiego grona sympatyków. Organizacje pozarządowe związane z tańcem starają się aktywizować wsparcie indywidualne, m.in. poprzez celowe darowizny i mechanizm 1,5% podatku. Organizacje pozarządowe związane z tańcem, takie jak Fundacja Rozwoju Sztuki Tańca czy Fundacja Tradycji i Transformacji Sztuki, aktywizują wsparcie indywidualne m.in. poprzez darowizny celowe i mechanizm 1,5% podatku, przeznaczając środki na rozwój edukacji baletowej i realizację działań artystycznych.

Rozwój indywidualnych talentów tanecznych w Polsce tradycyjnie wspierany jest przez system stypendiów publicznych (zob. taniec-polska.pl 2024) oraz stypendia oferowane przez samorządy. W Polsce nie istnieje tak rozbudowany system stypendiów niepublicznych, jak na przykład w Stanach Zjednoczonych (zob. American Dance Festival 2025). Warto wymienić przy tym kilka przykładów. W ramach Alternatywnej Akademii Tańca organizowanej przez Art Stations Foundation (Poznań) działał program stypendialny dla młodych profesjonalistów i choreografów (zob. Stypendia Alternatywnej Akademii Tańca 2025). Fundacja Balet prowadziła działalność stypendialną poprzez własny fundusz stypendialny, a w ramach organizowanego Międzynarodowego Konkursu „Złote Pointy” przyznawała laureatom roczne stypendia artystyczne (zob. Złote Pointy 2021; ZAiKS 2021), wspierając ich dalszy rozwój zawodowy i umożliwiając udział w programach zagranicznych. Obecnie, po 35 latach, zamknęła działalność. Dance Top Competition to nowy konkurs dla młodych tancerzy organizowany przez Fundację Michała Zubkova, w którym wszystkie nagrody pochodzą ze źródeł niepublicznych. Laureaci otrzymują zarówno nagrody pieniężne, jak i stypendia od zagranicznych

szkół baletowych (m.in. Joffrey Ballet School, Iwanson International), a także wsparcie rzeczowe od prywatnych sponsorów branżowych (zob. Dance Top Competition 2025; Fundacja Michaiła Zubkowa 2025). Fundacja Przyjaciół Baletu pozyskuje środki od prywatnych darczyńców i sponsorów, które przeznacza na cele stypendialne oraz Fundusz Medyczny – wspierając zarówno twórczą działalność tancerzy Polskiego Baletu Narodowego, jak i finansowanie udziału w warsztatach mistrzowskich (zob. Stypendia artystyczne Fundacji Przyjaciół Baletu, Teatr Wielki – Opera Narodowa 2024).

Fundraising online i crowdfunding **w sektorze tańca: potencjały i ograniczenia**

Fundraising online staje się coraz istotniejszym narzędziem dla środowiska kultury i sztuki, szczególnie w przypadku inicjatyw niezależnych i pozainstytucjonalnych. Platformy *crowdfundingowe*, takie jak [Zrzutka.pl](https://zrzutka.pl), [Pomagam.pl](https://pomagam.pl), [Patronite.pl](https://patronite.pl) czy [Buycoffe.to](https://buycoffe.to) umożliwiają twórcom budowanie bezpośrednich relacji z publicznością i pozyskiwanie środków na działania artystyczne, edukacyjne czy społeczne. Przykłady z obszaru tańca to m.in. zbiórki na Ogólnopolski Festiwal Alternatywnych Teatrów Tańca w Słupsku (zob. Finansowe sukcesy publicznych instytucji kultury w kampaniach crowdfundingowych, BazEkon 2017, s. 180), szkołę stepowania MyTap (zob. Kędzia-Sowa 2017) w Krakowie, czy kampania *Polski Billy Elliot* wspierająca wyjazd Rafała Minkiewicza do Royal Opera House (zob. Wspieram.to 2014). Dodatkową wartością takich działań jest to, że pomagają one integrować społeczność i przyciągać nowych odbiorców dla tańca (zob. Hoczyk 2024).

W Europie działa platforma FEDORA, która wspiera nowatorskie projekty taneczne i operowe (zob. FEDORA Platform 2025). FEDORA oferuje wsparcie grantowe i *crowdfundingowe* dla projektów z dziedziny opery i tańca, m.in. poprzez FEDORA Prizes oraz system *matching funds* z udziałem partnerów korporacyjnych i indywidualnych darczyńców.

Instytucje (np. teatry, festiwale, szkoły tańca) mogą dołączyć do Cultural Network, zyskując dostęp do międzynarodowej współpracy i promocji, a osoby indywidualne – wspierać FEDORĘ finansowo i korzystać z benefitów oraz webinarium.

Przykładem polskiej inicjatywy korzystającej z tej platformy jest spektakl *Swans Vol. 2: On tour* Teatru Wielkiego w Poznaniu (zob. e-teatr.pl, Poznań. Sukces „Łabędzi” 2024). Jest to projekt, w którym osoby niewidome i niedowidzące zostały zaangażowane w tworzenie spektaklu tanecznego inspirowanego *Jeziołem łabędzim*. Wprawdzie dzięki kampanii *crowdfundingowej* prowadzonej za pośrednictwem platformy, projekt otrzymał jedynie 1 513 euro wsparcia finansowego, natomiast zdobył on prestiżową nagrodę publiczności FEDORA Audience Award 2023 (FEDORA Platform, FEDORA Audience Award, 2023).

W przypadku dużych instytucji z regularnym repertuarem *crowdfunding* rzadko stanowi kluczową pozycję budżetową – pełni raczej funkcję narzędzia komunikacji i budowania więzi z odbiorcami, np. poprzez zbiórki na konkretne elementy produkcji, jak kostiumy czy działania edukacyjne. W Polsce kampanie *crowdfundingowe* nie są jeszcze powszechnie postrzegane jako realne źródło finansowania nowych spektakli czy produkcji. W krajach o silniejszej tradycji społecznego wspierania kultury (jak Francja, Wielka Brytania czy USA), *crowdfunding* i modele abonamentowo-darczyńcze są często zintegrowane z całościową strategią instytucji, a darczyńcy znają mechanizmy wsparcia, co ułatwia gromadzenie większych środków (zob. Opera UK, *The new philanthropy* 2015; Wikipedia, *Brewhouse Theatre & Arts Centre* 2025).

Coraz większą popularność wśród twórców kultury zyskują platformy wsparcia społecznościowego, takie jak BuyCoffee.to i Patronite. Dla środowiska tańca, często funkcjonującego poza instytucjami i bez stałego mecenatu, takie narzędzia mogą stanowić realne wsparcie – umożliwiające nie tylko zbieranie środków, ale także budowanie relacji z odbiorcami i wzmocnienie swojej obecności w sieci. BuyCoffee.to działa na zasadzie jednorazowych, symbolicznych wpłat („postaw kawę”), które nie wymagają subskrypcji ani rozbudowanych kampanii – dzięki czemu twórcy

mogą prosić o wsparcie w sposób naturalny i bez skrępowania (Zięba 2025). Patronite natomiast oferuje model wsparcia długofalowego – comiesięczne wpłaty w zamian za dostęp do zakulisowych treści, lekcji online czy wyjątkowych materiałów. Przykładem inicjatywy z obszaru tańca, która dobrze radzi sobie na obu tych platformach jest Tanecznik Podcast, popularyzujący wiedzę o tańcu poprzez rozmowy z artystami (Patronite, Tanecznik 2025; Tanecznik.Podcast, Wirtualny parkiet 2025).

Barierą pozostaje niska rozpoznawalność tancerzy w przestrzeni cyfrowej, ograniczone kompetencje promocyjne oraz brak wyraźnych marek osobistych w tym środowisku. Potrzebne jest wsparcie w zakresie komunikacji i tworzenia treści oraz rozwój strategii narracyjnych, które pomogą skuteczniej wyjaśniać istotę i potrzeby sztuki tańca potencjalnym darczyńcom. Jak wskazuje publikacja *Digital Marketing for Dancers* (Book-Spotz 2023), narzędzia takie jak SEO, e-mail marketing, materiały wideo i strony internetowe mogą znacząco wzmocnić obecność online i ułatwić profesjonalne pozycjonowanie tancerzy. Wreszcie, społeczność odbiorców tańca – szczególnie współczesnego – jest nadal stosunkowo wąska i często nieprzystawczajona do bezpośredniego wspierania artystów finansowo, co czyni model subskrypcyjny trudniejszym do utrzymania niż w innych dziedzinach kultury.

Warto szukać adaptowalnych przykładów z innych, pokrewnych dziedzin. Teatr Potem-o-tem uruchomił regularną kampanię *crowdfundingową* na Patronite, stawiając na zaangażowanie jako fundament swojego modelu finansowania. Teatr bardzo długo utrzymywał się wyłącznie ze środków niepublicznych, tworząc wokół siebie coraz większą społeczność mecenasów, uczestniczących żywo w życiu teatru (Zięba 2022). Podobnie Chorwacki Instytut Ruchu i Tańca (HIPP), mimo że stracił własną siedzibę, realizował projekty takie jak *Migrant Bodies – Moving Borders*, wychodząc z działaniami tanecznymi do migrantów i mieszkańców obszarów wiejskich – pokazując, że brak instytucjonalnej przestrzeni można obrócić w atut i wspierać taniec poprzez otwarte programy społeczne (Hoczyk 2024). Barbados Dance Project z powodzeniem używa Kickstartera, aby finansować programy edukacji tanecznej, co pokazuje,

jak *crowdfunding* może łączyć ludzi na całym świecie, umożliwiając im wspieranie lokalnych inicjatyw tanecznych (Barbados Dance Project 2024).

Rola instytucji związanych z tańcem w budowaniu kultury mecenatu

Ważną rolę w rozwoju *fundraisingu* w obszarze tańca mogą odegrać instytucje pełniące funkcje parasolowe – wspierające środowisko nie tylko programowo, ale także infrastrukturalnie i relacyjnie. Jak zauważa dr hab. Bartłomiej Biga w raporcie (*Re*)forma instytucji kultury – publiczne, społeczne, prywatne, jednym z najważniejszych narzędzi wspierania rozproszonych środowisk artystycznych jest rozwój *regrantingu* – czyli finansowania za pośrednictwem wyspecjalizowanych organizacji pośredniczących (zob. Biga 2024, s. 17–18). Model ten, bardziej elastyczny i dostępny niż klasyczne systemy grantowe, może okazać się szczególnie korzystny dla środowiska tańca, które w Polsce w dużej mierze funkcjonuje poza strukturami instytucjonalnymi. Pokrewnym przykładem jest program Off Space, realizowany przez BWA Galerie Sztuki Współczesnej Wrocław, który poprzez *regranting* wspiera niezależne przestrzenie artystyczne, przyznając im comiesięczne wsparcie na działalność lokalną (zob. BWA Wrocław 2023).

Na podstawie przeprowadzonego przeze mnie *desk researchu*, można opisać środowisko tańca jako oparte w dużym stopniu na pracy osób freelancerskich, często realizujących projekty lokalnie w formie kolektywów lub mikroorganizacji, bez stałej instytucjonalnej struktury. Polskie środowisko taneczne cechuje się dużym rozproszeniem – działa lokalnie, projektowo, często w formie kolektywów, mikroorganizacji i niezależnych inicjatyw (zob. Warszawskie Obserwatorium Kultury 2024, s. 5–12). Wiele z tych podmiotów nie dysponuje własnymi kadrami administracyjnymi, co znacząco ogranicza ich możliwości aplikowania o środki w klasycznych konkursach grantowych. *Regranting* pozwala ominąć tę barierę – to operator przejmuje na siebie odpowiedzialność za

kwestie formalne i proceduralne, upraszczając zasady aplikowania, rozliczeń i kontaktu z grantodawcą. Mechanizm ten może obejmować nie tylko redystrybucję środków publicznych (np. ze środków ministerialnych lub samorządowych), ale również środki pozyskane od darczyńców indywidualnych lub partnerów biznesowych – w ramach rozwijającej się kultury mecenatu i społecznej odpowiedzialności firm. Taką parasolową rolę pełni między innymi program *Przestrzenie Sztuki* (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca 2025) realizowany przez NIMiT – to nowoczesny model wspierania lokalnych środowisk artystycznych (w tym tańca), który poprzez udostępnienie przestrzeni, infrastrukturę, działania edukacyjne i animacyjne umożliwia niezależnym inicjatywom rozwój i współpracę. Na podobnej zasadzie działają fundacje korporacyjne, które pozyskują lub otrzymują środki od prywatnego darczyńcy i dystrybuują je w formie różnego rodzaju grantów do organizacji pozarządowych i instytucji kultury (zob. Forum Darczyńców 2025).

Inspiracją dla środowiska, w poszukiwaniu alternatywnych modeli *fundraisingu* i wsparcia instytucjonalnego, może stanowić program *Business Unusual*, realizowany przez Fundację Stocznia. Zamiast klasycznych grantów pieniężnych, program oferował uczestnikom elastyczne wsparcie eksperckie i rzeczowe, oparte na indywidualnych planach rozwoju i relacjach partnerskich, a nie kontrolnych. Kluczowe okazały się działania towarzyszące – mentoring, sieciowanie, edukacja (m.in. z zakresu *fundraisingu* i ekonomii społecznej), a także dbałość o dobrostan uczestników. W efekcie program nie tylko zwiększył trwałość działań społecznych, ale również wzmocnił samych liderów, ich pewność siebie i gotowość do budowania niezależnych inicjatyw (zob. Fundacja Stocznia 2025, s. 20–25). Tego rodzaju podejście – łączące rozwój kompetencji, relacji i infrastruktury wsparcia – może być wzorem dla sektora tańca, zwłaszcza jego niezinstytucjonalizowanej części, funkcjonującej poza stałymi strukturami.

Wydarzenia, które są medialnie rozpoznawalne lub cieszą się dużym uznaniem w branży, mogą odegrać kluczową rolę w rozwijaniu potencjału *fundraisingowego* polskiego tańca — zarówno poprzez promowanie

twórców, jak i organizację dedykowanych działań networkingowych. Polska Platforma Tańca (zob. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca 2025) to wydarzenie z silnym komponentem networkingowym – organizuje sesje pitchingowe (*Let's pitch & listen*), spotkania branżowe (*Let's network*) oraz panele dyskusyjne, umożliwiające promocję polskich twórców i nawiązywanie międzynarodowych kontaktów. Gdański Festiwal Tańca prowadzi Międzynarodowy Konkurs Solo Dance Contest (zob. Klub Żak 2025), w ramach którego twórcy prezentują choreografie, mają wsparcie promocyjne (m.in. streaming, zasięg medialny) i korzystają z przestrzeni do *networkingu*.

Możliwości sektora tańca a wyzwania *fundraisingowe*

Jednym z ograniczeń rozwoju *fundraisingu* w polskim tańcu jest słabe zaplecze organizacyjne – kadrowe, finansowe i infrastrukturalne. Wiele zespołów i kolektywów funkcjonuje projektowo, bez stałych struktur, a obowiązki związane z pozyskiwaniem środków spadają na artystów lub dyrektorów artystycznych. Brakuje specjalistów ds. *fundraisingu*, narzędzi komunikacyjnych i czasu na budowanie relacji z darczyńcami. Mniejsze organizacje taneczne mają trudność z przygotowaniem profesjonalnych ofert, utrzymaniem kontaktów sponsorskich i planowaniem długofalowym. Potrzebne są inwestycje w rozwój instytucjonalny podmiotów związanych z tańcem.

Potrzebna jest też edukacja w zakresie *fundraisingu* i marketingu, zwłaszcza wśród NGO i młodych inicjatyw. Inspiracją może być przykład Wielkiej Brytanii. W latach 2016–2019 Arts Council England realizował program Catalyst: Evolve, wspierający 160 małych i średnich organizacji artystycznych w rozwijaniu *fundraisingu* (zob. BOP Consulting 2020). Łączył on granty na budowę potencjału z mechanizmem match funding, podwajając środki pozyskane od prywatnych darczyńców. Po trzech latach 71% organizacji prowadziło *fundraising* opłacalny kosztowo (wobec 34%

na początku), średni przychód wzrósł o 10 tys. funtów, a roczny obrót o 27%. Najwyższy wynik osiągnęły organizacje taneczne – średnio 92 621 funtów z *fundraisingu*, mimo że grupa ta liczyła tylko dziewięć podmiotów. Choć próba była niewielka, wyniki te pokazują, że taniec ma duży potencjał w pozyskiwaniu środków prywatnych – zwłaszcza przy dobrze dobranej strategii. Raport prezentuje m.in. strategie *fundraisingowe* organizacji tanecznych. Shobana Jeyasingh Dance postawiła na autentyczną komunikację online i nowe formaty angażowania widzów – traktując *fundraising* jako przedłużenie praktyki artystycznej. Z kolei East London Dance skupiło się na wzmocnieniu *case for support* i budowaniu przekazu opartego na relacjach ze swoją społecznością – udowadniając, że skuteczność nie zależy od skali, lecz od zaufania i jasno zakomunikowanej potrzeby.

Podsumowanie

Wobec rosnących wyzwań systemowych, sektor tańca w Polsce potrzebuje pilnego rozwoju hybrydowego modelu finansowania – łączącego dotacje publiczne z *crowdfundingiem*, mechanizmem 1,5% i lokalnym mecenatem. Kluczowe jest, aby środowisko taneczne aktywnie włączało się w procesy planistyczne samorządów, zabiegając o miejsce tańca w lokalnych strategiach rozwoju kultury. Równolegle należy wzmacniać partnerstwa z instytucjami kultury, edukacji i organizacjami społecznymi, a także dążyć do objęcia środowiska tańca przez operatorów regrantingowych, oferujących prostsze i bardziej dostępne mechanizmy wsparcia. Jednocześnie niezbędna jest systematyczna edukacja *fundraisingowa* – wspierająca zarówno artystów, jak i menedżerów w budowaniu relacji, planowaniu działań i skutecznym pozyskiwaniu środków. To inwestycja, która przynosi wymierne efekty, o czym świadczą doświadczenia innych krajów i pierwsze sukcesy także w Polsce.

Choć taniec wciąż mierzy się z niestabilnością i silną zależnością od środków projektowych, w ostatnich latach zaszła ważna zmiana

mentalna: środowisko coraz częściej myśli strategicznie, rozwija nowe modele współpracy i wychodzi z cienia bardziej dotowanych dziedzin. Teraz czas, by decyzje instytucjonalne, polityczne i finansowe nadały się za tym procesem. Taniec potrzebuje widocznego miejsca w politykach kulturalnych – i realnych narzędzi do dalszego rozwoju. *Fundraising* nie jest dodatkiem, lecz warunkiem przetrwania i profesjonalizacji wielu inicjatyw tanecznych. Aby taniec mógł się rozwijać w sposób trwały, musi być traktowany jako pełnoprawny obszar inwestycji – zarówno dla sektora publicznego, jak i prywatnych darczyńców. ➤

Bibliografia

American Dance Festival. Scholarships. 2025 [online], [dostęp: 04.07.2025.], <<https://americandancefestival.org/summer/scholarships/>>.

Art Stations Foundation 2015. *Stary Browar Nowy Taniec – program produkcji, edukacji i prezentacji tańca współczesnego w Poznaniu*, taniecPOLSKA.pl [online], [dostęp: 03.07.2025], <<https://taniecpolaska.pl/krytyka/centrum-na-peryferiach-16-lat-starego-browaru-nowego-tanca-w-poznaniu/>>.

Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk 2016. *Stypendia dla uczestników Alternatywnej Akademii Tańca – pełne i częściowe. Program edukacyjny realizowany w ramach AAT*, Poznań. Źródło: MojeStypendium.pl. [online], [dostęp: 04.07.2025], <https://www.mojestypendium.pl/stypendium_zagr/stypendia-alternatywnej-akademii-tanca/>.

Barbados Dance Project. 2024. About [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://barbadosdanceproject.com/about>>.

BazEkon. 2018. *Finansowe sukcesy publicznych instytucji kultury w kampaniach crowdfundingowych*. „Zarządzanie i Finanse” nr 16(1) [online] [dostęp: 05.07.2025], <<https://bazekon.uek.krakow.pl/en/zeszyty/171536631>>.

Biga, B., 2024. *[Re]forma instytucji kultury – publiczne, społeczne, prywatne: o nowym podziale kompetencji w zarządzaniu kulturą*. Kraków: Uniwersytet Ekonomiczny w Krakowie.

BOP Consulting. *Catalyst: Evolve – Year 3 Evaluation Report*. Arts Council England, 2020. [online], <https://www.bop.co.uk/reports/arts-council_catalyst%3A-evolve-evaluation>.

BWA Wrocław Galleries of Contemporary Art. 2023. *Off Space. Programme supporting independent spaces in Wrocław*. Ogłoszenie konkursowe [online], <<https://bwa.wroc.pl/en/event/off-space-programme-supporting-independent-spaces-in-wroclaw/>>.

Cracovia Danza. 2025. 26. Festiwal Tańców Dworskich „Cracovia Danza” [online], <<https://cracoviadanza.pl/festiwal/edycja-2024/>>.

Culture.pl. 2016. *Opera Haute Couture. Wielka moda na wielkiej scenie* [online], <<https://culture.pl/pl/artykul/opera-haute-couture-wielka-moda-na-wielkiej-scenie>>.

Culture.pl. 2024. *Sztuki performatywne. Antyranking 2024* [online], <<https://culture.pl/pl/artykul/sztuki-performatywne-antyranking-2024>>.

Dance Top Competition – Fundacja Michaiła Zubkowa. 2025. *Wyniki edycji 2025* [online], <<https://fundacjamz.com>>.

Dovey, J., Pratt, A. C., Moreton, S., Virani, T. E., Merkel, J., and Lansdowne, J., 2021. *Cultural and Creative Industries in the Face of COVID-19: An Economic Impact Outlook*. Paris: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (UNESCO).

East London Dance. *East London Dance – championing and growing east London's dance scene* [online], <<https://www.eastlondondance.org/>>.

e-teatr.pl. (2024, 25 kwietnia). *Poznań. Sukces „Łabędzi” Tobiasza Sebastiana Berga w Warszawie* [online], [dostęp: 08.07.2025]. <<https://e-teatr.pl/poznan-sukces-labedzi-tobiasza-sebastiana-berga-w-warszawie-47907>>.

FEDORA Platform. 2025. *Strona główna platformy* [online], [dostęp: 05.07.2025], <<https://www.fedora-platform.com/>>.

FEDORA Platform. 2024. *About the Crowdfunding Campaign* [online], <<https://www.fedora-platform.com/about/news/about-the-crowdfunding-campaign/573>>.

FEDORA Platform. 2023. *FEDORA Audience Award 2023* [online], [dostęp: 05.07.2025], <<https://www.fedora-platform.com/about/news/fedora-audience-award-2023/407>>.

FEDORA Platform. *Join & Support – Cultural Network* [online], <<https://www.fedora-platform.com/cultural-network/become-a-member>>.

Fundacja im. Stefana Batorego. 2023. *Your Vote, Your Choice: kampania edukacyjno-rzecznicza na rzecz aktywizacji obywatelskiej* [online], <<https://www.batory.org.pl/your-vote-your-choice/>>.

Fundacja In Situ. (2024). *Kampania 1,5% na rzecz Sokółowska – „Zmień kawałek świata”* [online], <<https://sokolowsko.org>>.

Fundacja Meakultura. 2021. *Save the Music – kampania rzeczniczo-fundraisingowa...* [online], <<https://save-the-music.pl>>.

Fundacja Nowoczesna Polska / Wolne Lektury. 2011. *Uwolnić Lektury...* [online], <<https://kampaniespoleczne.pl/uwolnic-lektury/>>.

Fundacja Nowoczesna Polska / Wolne Lektury. 2012. *Prawo kultury – kampania społeczna* [online], <<https://fundacja.wolnelektury.pl/2012/12/19/kampania-spoleczna-prawo-kultury/>>.

Fundacja Nowoczesna Polska / Wolne Lektury. 2025. *Przekaż 1,5% na Wolne Lektury* [online], <<https://fundacja.wolnelektury.pl/2025/02/07/przekaz-15-na-wolne-lektury-w-2025/>>.

Fundacja Przyjaciół Baletu. 2024. *Stypendia artystyczne i Fundusz Medyczny. Regulamin Teatru Wielkiego – Opery Narodowej* [online], [dostęp: 03.07.2025], <https://teatr Wielki.pl/fileadmin/user_upload/OGLOSZENIA-pl.pdf>.

Fundacja Santander Bank Polska S.A. 2022. *Nie tańcz jak Ci zagrają – kampania społeczno-artystyczna w ramach programu „Haki na Cyberataki”* [online], <<https://ppnt.poznan.pl/nie-tancz-jak-ci-zagraja-ppnt-realizuje-projekt-w-ramach-programu-haki-na-cyberataki/>>.

Fundacja Stocznia. 2025. *Business Unusual. Inwestujemy w działania, wzmacniamy ludzi. Raport z realizacji programu Fundacji Stocznia (2022–2025)*. Warszawa.

Gałązkiewicz, I., 2023. *Art Branding 2: sztuka budowania marki poprzez kulturę*. Warszawa: Wydawnictwo Must Read.

Gorzelańczyk, N., 2021. *Dance Marketing. Dlaczego w XXI wieku może być skuteczną formą działań w komunikacji z odbiorcą*. „Debiuty Naukowe Studentów Wyższej Szkoły Bankowej” nr 21. Poznań: Wyższa Szkoła Bankowa w Poznaniu, Wydział Finansów i Bankowości.

Hoczyk, Julia. 2024. *Budowanie publiczności a taniec: perspektywy, możliwości, przykłady. Próba analizy*. WOK.radar. Warszawskie Obserwatorium Kultury [online], [dostęp: 05.07.2025], <<https://wok.art.pl/dzialania/on-the-wok-radar/budowanie-publicznosci-a-taniec-perspektywy-mozliwosci-przyklady-proba-analizy/>>.

Jack Petchey Foundation. 2024. *About us – our mission and history* [online], [dostęp: 03.07.2025], <<https://www.jackpetcheyfoundation.org.uk/about-us/>>.

Jack Petchey Foundation. 2024. *Step into Dance – Programme Overview* [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://www.jackpetcheyfoundation.org.uk/step-into-dance/>>.

Keil, M., Leśniewska, J., eds., 2021. *Choreografia: strategię*. Poznań–Warszawa–Such: Art Stations Foundation by Grażyna Kulczyk.

Kędzia-Sowa, B., 2017. *Parkiet dla stepujących w Krakowie*. PolakPotrafi.pl [online], <<https://polakpotrafi.pl/projekt/parkiet-do-stepowania>>.

Kuczmierowska, L., Pietrucha, A., 2021. *Kampanie fundraisingowe dla cierpliwych optymistów...* „Trzeci Sektor: Kwartalnik o Problematyce Społeczeństwa Obywatelskiego” nr 1, s. 7–17.

Leśniewska, J., 2023., *Ku scenie tańca w Pawilonie nad Wisłą*, WOK.radar [online], <<https://wok.art.pl/dzialania/procesy-artystyczne-i-badawcze/na-drozdze-do-warszawskiej-instytucji-tanca/otwarcie-warszawskiej-sceny-tanca-w-pawilonie-nad-wisla-z-joanna-lesniewska-rozmawia-julia-hoczyk/>>.

Malta Festival Poznań. 2024. *Finansowanie festiwalu. Wsparcie publiczne, prywatne i społeczne* [online], [dostęp: 11.07.2025]. <<https://malta-festival.pl/o-festiwalu/>>.

Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie & Biuro Kultury m.st. Warszawy. 2024. *Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych* [online], <<https://artmuseum.pl/pawilon>>.

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca. *Przestrzenie Sztuki* [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://nimit.pl/dzialalnosc/przestrzenie-sztuki/>>.

Opera UK. 2016. *The New Philanthropy* [online], [dostęp: 05.07.2025], <<https://www.opera.co.uk/features/the-new-philanthropy/>>.

Pardo, I., Nannen, V., & Linaza, M., 2016. *PPP Guidelines for Cultural Heritage...* [online], <https://resources.riches-project.eu/wp-content/uploads/2016/06/RICHES-D7.3-PPP-Guidelines-for-CH_public.pdf>.

Parlament Europejski & Rada Unii Europejskiej. 2022. *Dyrektywa (UE) 2022/2464 w sprawie zmiany dyrektywy 2013/34/UE w odniesieniu do sprawozdawczości przedsiębiorstw w zakresie zrównoważonego rozwoju [Dyrektywa CSRD]*. Dziennik Urzędowy Unii Europejskiej [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://eur-lex.europa.eu/legal-content/PL/TXT/?uri=CELEX%3A32022L2464>>.

Patronite. 2025. *TanecznikPodcast* [online], <<https://patronite.pl/tanecznikpodcast>>.

Pawilon Tańca. *Pawilon Tańca i innych sztuk performatywnych* [online], <<https://www.pawilontanca.pl/>>.

Polska Platforma Tańca. *Polska Platforma Tańca – strona główna*. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca [online], [dostęp: 11.07.2025], <<https://polskaplatformatanca.pl/>>.

Sarzyński, P., 2018. *Firma w galerii, czyli jak się wypromować poprzez sztukę*, *polityka.pl* [online], <<https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/1759700,1,firma-w-galerii-czyli-jak-sie-wypromowac-poprzez-sztuke.read>>.

Ranganathan, S., 2023. *Digital Marketing for Dancers: Elevating Your Career On and Off the Stage*. *BookSpotz* [online], <https://www.bookspotz.com/digital-marketing-for-dancers-elevating-your-career-on-and-off-the-stage/?utm_source=chatgpt.com>.

Seredyńska, M., 2021. *Dance marketing, czyli komunikowanie się z odbiorcą poprzez taniec*. *NowyMarketing.pl* [online], <<https://nowymarketing.pl/dance-marketing-czyli-komunikowanie-sie-z-odbiorca-poprzez-taniec/>>.

Seredyńska, M., 2023. *Taniec w relacji z biznesem i technologią – dobre praktyki i synergia działań*. Warszawa: Fundacja Rezonanse Kultury.

School of American Ballet. 2025. *SAB Alumni Scholarship Fund* [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://sab.org/alumni/sab-alumni-scholarship-fund/>>.

Shobana Jeyasingh Dance. *Shobana Jeyasingh Dance* [online], <<https://shobanajeyasingh.co.uk/>>.

Solo Dance Contest. *Międzynarodowy Konkurs Solo Dance Contest*. Gdański Festiwal Tańca / Klub Żak [online], <<https://www.gdanskifestiwaltanca.pl/pl/Konkursy/Solo%20dance%20contest>>.

Stary Browar Nowy Taniec. *Stary Browar Nowy Taniec* [online], <<https://pst.info.pl/stary-browar-nowy-taniec/>>.

Stowarzyszenie Klon/Jawor. 2024. *Kondycja organizacji pozarządowych 2024*. Warszawa: Stowarzyszenie Klon/Jawor.

Stowarzyszenie Otwarte Klatki. 2017. #CzasNaZakaz – kampania crowdfundingowa na rzecz zakazu hodowli zwierząt na futra [online], <<https://www.otwarteklatki.pl/blog/czasnazakaz-podsumowanie-kampanii>>.

TaniecPOLSKA.pl. 2024. Petycja o wprowadzenie kategorii Taniec do Paszportów Polityki [online], <<https://taniecpolska.pl/aktualnosci/petycja-o-wprowadzenie-kategorii-taniec-do-paszportow-polityki>>.

TaniecPOLSKA.pl. 2025. Źródła finansowania – bazy informacji o źródłach dofinansowania [online], <<https://taniecpolska.pl/zrodla-finansowania/#iii-bazy-informacji-o-zrodlach-dofinansowania>>.

The Ailey School. 2025. Scholarships and Financial Aid [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://www.alvinailey.org/school/programs/ailey-school/scholarships-financial-aid>>.

The Brewhouse Theatre & Arts Centre, Wikipedia. Wolna Encyklopedia [online], [dostęp: 05.07.2025], <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Brewhouse_Theatre_%26_Arts_Centre>.

Traverso, R., Naylor, R., McCormick, C., Moretto, M., and Dedman, J., 2020. *Evaluation of Catalyst: Evolve – Year 3 Final Report*. London: BOP Consulting.

Warszawskie Obserwatorium Kultury. 2024. *Warunki pracy w tańcu współczesnym. Koncepcja i wykonanie*: M. Seredyńska. Skład i wydanie: Fundacja Rezonanse Kultury.

Wspieram.to. 2014. Polski Billy Elliot w Royal Opera House – Wspieram.to, [online], <<https://wspieram.to/rafalminkiewicz>>.

ZAiKS. 2021. XIV Międzynarodowy Konkurs Baletowy Golden Pointe Shoes 2021 [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://zaiks.org.pl/artykuly/2021/czerwiec/zlote-pointy-2021>>.

Zarzecka, M., Jaskuła, A., eds., 2024. *Policzone i policzeni. Raport o zarobkach w kulturze i sztuce*. Warszawa: Komisja Kultury Ogólnopolskiego Związku Zawodowego Inicjatywa Pracownicza.

Zięba, M., 2022. *POTEM-O-TEM. Zagłębiamy za kulisami jednego z nielicznych teatrów działających w pełni bez publicznych dotacji. Sztuka fundraisingu* [online] [dostęp: 04.07.2025], <<https://sztukafundraisingu.pl/?p=187>>.

Zięba, M., 2025. „Postaw kawę, wspieraj kulturę!”. *Sztuka fundraisingu*, [online] [dostęp: 04.07.2025], <<https://sztukafundraisingu.pl/?p=287>>.

Zięba, M., 2021. *Po pierwsze społeczność. Patronite, czyli crowdfunding oparty na subskrypcji. Sztuka Fundraisingu* [online], <<https://sztukafundraisingu.pl/?p=136>>.



projekt *Taniec i Niepełnosprawność 2024*

Janusz Siudaj, Monika Tomczyk
fot. Mariusz Marciniak

Taniec a dostępność dla osób z różnymi potrzebami

Patrycja Alenkuć

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca / Fundacja „ArtAbility”

Wstęp

Taniec to jedna z najstarszych i najbardziej uniwersalnych form ekspresji. Od wieków towarzyszy człowiekowi w jego codziennym życiu pełniąc wiele funkcji: od rozrywki i rekreacji, przez rozwój fizyczny, wyrażanie emocji i kreatywność, redukcję stresu, poprawę samopoczucia, właściwości terapeutyczne, po integrację społeczną i rozwój kulturowy. Taniec jako uniwersalna forma ekspresji, przekracza bariery językowe, kulturowe i społeczne. Jest dziedziną sztuki, w której ciało staje się narzędziem komunikacji, a jego ruch – sposobem wyrażania emocji, historii i tożsamości. Jednakże dostępność tej formy sztuki – zarówno dla twórców, jak i odbiorców – pozostaje wciąż wyzwaniem, szczególnie w kontekście osób z różnymi potrzebami. W Polsce debata nad inkluzywnością w sztukach performatywnych, choć coraz bardziej obecna, wciąż pozostaje rozproszona, a systemowe rozwiązania są na etapie wczesnego rozwoju (Konior, Pluszyńska, 2025). Działania na rzecz inkluzywności w tańcu

i performansie, nie tylko uwzględniają różne potrzeby osób, ale skłaniają ku refleksji nad pojęciem różnorodności ciał i ich sprawności w kontekście artystycznym (Cricoteka 2022, Grzegorek 2022, Filipowicz 2022, [Niepelnosprawni.pl](https://niepelnosprawni.pl) 2024, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie 2024; Rzeźnicka-Krupa 2018; Teatr Tańca i Ruchu ROZBARK 2014). Nie szukając daleko, posłużyć się można takimi przykładami owych działań jak *Cost of Living* autorstwa nieistniejącego już DV8 Physical Theater, *Korowody* stworzone przez Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego TRUE, spuścizna artystyczna Rafała Urbackiego chociażby w postaci spektaklu *Gatunki Chronione* i kolejno następców i kontynuatorów Urbackiego, takich jak Tatiana Cholewa czy Filip Pawlak.

Współczesna refleksja nad kulturą i sztuką coraz częściej obejmuje zagadnienia związane z inkluzyjnością i dostępnością. W Polsce coraz więcej instytucji oraz twórców, takich jak Centrum Kultury Zamek w Poznaniu, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Katarzyna Żeglicka) podejmują wysiłki na rzecz dostosowania praktyk artystycznych do potrzeb osób z niepełnosprawnościami, g/Głuchych, seniorów, rodziców i osób opiekuńczych, osób ze spektrum autyzmu czy różnorodnością sensoryczną (CK Zamek – dostępność, Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie – dostępność, Teatr Mały Tychy, 2023). Jednak pomimo dobrych intencji, rzeczywistość nadal daleka jest od ideału. Jak zauważa Katarzyna Żeglicka, tancerka i aktywistka z niepełnosprawnością: „nie ma granic między tańcem a niepełnosprawnością” (Żeglicka 2019) – są tylko bariery mentalne i strukturalne, które należy przezwyciężać. W poniższym tekście poruszany jest głównie temat dostępności w tańcu dla osób z niepełnosprawnościami, g/Głuchych i neuroróżnorodnych, mimo iż dostępność dotyczy stosunkowo zróżnicowanej społeczności w tym także rodziców z dziećmi, osób opiekujących się osobami zależnymi, a także osób w wieku senioralnym. Wypracowywanie należytej uwagi i troski w dbaniu o potrzeby różnych ludzi powinno następować w sposób naturalny, nie wartościując i nie przypisując priorytetowości poszczególnym grupom społecznym (Kosińska 2012). O ile chęci, zapał i słuszne intencje towarzyszą każdemu, kto dostęp do kultury i sztuki rozumie jako prawo każdego odbiorcy,

tak nie wystarczą one do wdrażania, rozwijania i zarządzania standardami efektywnej dostępności. Najbardziej doskwierającymi niedoborami są brak zasobów finansowych, brak czasu, ograniczenia formalne i prawne, brak wiedzy i umiejętności oraz brak zaangażowania pracowników (Konior, Pluszyńska 2025).

Podstawy prawne – teoria i praktyka

Współczesna refleksja nad dostępnością kultury nie może obyć się bez analizy podstaw prawnych, które mają za zadanie regulować równość w dostępie do dóbr kultury i sztuki. Dostępność kultury opiera się w Polsce na pięciu aktach prawnych:

1. Konwencja o prawach osób niepełnosprawnych sporządzona w Nowym Jorku dnia 13 grudnia 2006 r. (Dz. U. z 2012 r. poz. 1169 2012, Dz. U. z 2018 r. poz. 1217 2018).
2. Ustawa z dnia 19 sierpnia 2011 r. o języku migowym i innych środkach komunikowania się (Dz.U. 2011 nr 209 poz. 1243, 2011).
3. Ustawa z dnia 4 kwietnia 2019 r. o dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych (Dz.U. 2019 poz. 848 2019).
4. Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami (Dz.U. 2019 poz. 1696 2019).
5. Ustawa z dnia 26 kwietnia 2024 r. o zapewnianiu spełniania wymagań dostępności niektórych produktów i usług przez podmioty gospodarcze (Dz.U. 2024 poz. 731 2024).

Konwencja ONZ o prawach osób niepełnosprawnych z 2006 r. mówi o promowaniu, ochronie i zapewnieniu pełnego korzystania z praw człowieka i podstawowych wolności przez osoby z niepełnosprawnościami. Konwencja ma na celu zapewnienie równości, niedyskryminacji, dostępu do edukacji, pracy, zdrowia, kultury i udziału w życiu społecznym, a także

poszanowanie ich godności i autonomii. Ustawa o języku migowym ustanawia m.in. prawo osób g/Głuchych do korzystania z usług tłumacza PJM (Polskiego Języka Migowego), SJM (System Językowo-Migowy) lub SKOĞN (System Komunikacji Osób Głuchoniewidomych). Ustawa o dostępności cyfrowej zobowiązuje podmioty publiczne do zapewnienia, by ich strony internetowe i aplikacje mobilne były dostępne dla wszystkich użytkowników, w tym osób z niepełnosprawnościami. Wprowadza obowiązek publikowania deklaracji dostępności, wskazującej stopień zgodności z normami (WCAG) i ewentualne problemy oraz określa procedury monitorowania zgodności przez Ministerstwo Cyfryzacji i kary za nieprzestrzeganie przepisów. Wymaga to stosowania zasad postrzegalności, funkcjonalności, zrozumiałości i solidności (zasady WCAG) oraz zapewnienia alternatywnych sposobów kontaktu w przypadku niemożności zapewnienia dostępności cyfrowej. Ustawa o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami, zwana potocznie „ustawą dostępnościową”, nakłada na instytucje publiczne – w tym instytucje kultury – obowiązek zapewnienia dostępności architektonicznej, cyfrowej i informacyjno-komunikacyjnej osobom z tak zwanymi szczególnymi potrzebami. Tymi osobami są (zgodnie z zapisami wymienionej wyżej ustawy) osoby:

- g/Głuche – osoby, które nie słyszą, posługują się polskim językiem migowym PJM;
- słabosłyszące, niedosłyszące – osoby, które mają problemy ze słuchem, ale ich pierwszym językiem jest język polski. Osoby takie korzystają z rozwiązań technicznych, które wspomagają słyszenie, napisów itp. Najczęściej nie posługują się PJM;
- z uszkodzonym słuchem – pojęcie określające zarówno osoby g/Głuche, jak i słabosłyszące;
- głuchoniewidome – które mają uszkodzony zarówno wzrok jak i słuch. W poznawaniu świata korzystają z tego zmysłu, który jest lepiej funkcjonujący – czasem więc korzystają z aparatów słuchowych, czasem z bardzo mocnych okularów lub lup. Właściwie nie

zdarza się sytuacja, w której osoba głuchoniewidoma ma stuprocentowy brak wzroku i słuchu.

- niewidome – które nie widzą i mają tylko „czucie światła”. Informacje zbierają przy pomocy słuchu i dotyku. Tylko niewielka część osób niewidomych obecnie wykorzystuje alfabet Braille’a. Znacznie częściej posługują się przy korzystaniu z komputerów ze zwykłej klawiatury i czytników ekranu;
- słabowidzące – która mają uszkodzony wzrok, ale to nadal on jest podstawowym lub jednym z podstawowych sposobów zbierania informacji. Różnice w widzeniu kształtów, kolorów, ocenie odległości mogą być bardzo duże;
- z niepełnosprawnością narządów ruchu – poruszające się na wózku, korzystające z chodzików lub kul ortopedycznych. Część osób nie korzysta z żadnych sprzętów i ich niepełnosprawność nie jest widoczna na pierwszy rzut oka;
- paraplegicy – osoby, które mają całkowicie niesprawne nogi i w pełni funkcjonujące ręce. Korzystają zwykle z wózków;
- tetraplegicy – osoby, które mają porażone wszystkie kończyny. W niektórych przypadkach mogą częściowo używać rąk, jak i nóg, ale zakres tej ruchomości może być bardzo różny. Często korzystają z wózków (zarówno ręcznych, jak i elektrycznych);
- osoby po amputacji kończyny – mogą korzystać ze wszystkich wymienionych rozwiązań technicznych – wózków, kul, protez itp;
- osoby z niepełnosprawnością intelektualną – niepełnosprawność intelektualna może mieć różny zakres i różne podłoże;
- osoby chorujące psychicznie – osoby, których niepełnosprawność wynika z chorób układu nerwowego. W różnych momentach mogą bardzo różnie funkcjonować – zależnie od stadium i okresu choroby;
- osoby o ograniczonych możliwościach poznawczych – określenie stosowane niekiedy wobec osób z niepełnosprawnością intelektualną i osób chorujących psychicznie;
- kobiety w ciąży – ciąża to okres, który większość kobiet odczuwa

- jako okres specjalnego traktowania – zwykle łatwiej się męczą, nie mogą zbyt długo stać, trudniej im się wykonuje niektóre czynności;
- osoby z dziećmi – opieka nad osobą zależną może wymagać zapewnienia dodatkowego miejsca np. pokoju do zabawy, przewijaków;
 - seniorzy – osoby starsze mogą mieć szczególne potrzeby związane ze stanem zdrowia czy kondycją. Nie znaczy to oczywiście, że każdy senior będzie potrzebował szczególnego traktowania, ważne jest jednak, aby sposób załatwiania spraw był jak najprostszy, wymagał jak najmniej wysiłku fizycznego i był jasno wytłumaczony;
 - osoby z większym bagażem – również mogą być traktowane jako osoby ze szczególnymi potrzebami w zakresie korzystania np. z wind czy wózków do transportu, ruchomych schodów (*Kim są osoby ze szczególnymi potrzebami?* 2022).

Choć oparte na Konwencji ONZ cztery polskie ustawy mają istotny potencjał normatywny, ich funkcjonowanie w praktyce – szczególnie w odniesieniu do sektora kultury, a zwłaszcza sztuk performatywnych oraz tańca – okazuje się dalece niewystarczające. Ustawa o języku migowym przyznaje osobom g/Głuchym i niedosłyszącym prawo do komunikacji w preferowanym przez nie systemie: PJM (Polski Język Migowy), SJM (System Językowo-Migowy) lub SKOĞN (System Komunikacji Osób Głuchoniewidomych). Instytucje publiczne, w tym kulturalne, zobowiązane są do zapewnienia odpowiednich środków komunikacji, w tym tłumacza języka migowego, na żądanie osoby zainteresowanej. Teoretycznie umożliwia to pełniejsze uczestnictwo osób g/Głuchych w życiu społecznym i kulturalnym. Ustawa o zapewnianiu dostępności z kolei reguluje obowiązki podmiotów publicznych wobec osób ze szczególnymi potrzebami. Wprowadza obowiązek zapewnienia dostępności architektonicznej, cyfrowej oraz informacyjno-komunikacyjnej, a także wymóg opracowania planów poprawy dostępności. Dotyczy to również instytucji kultury, które muszą umożliwić wszystkim obywatelom równe korzystanie z oferowanych usług. 28 czerwca 2025 r. weszła w życie ustawa o zapewnianiu spełniania wymagań dostępności niektórych produktów i usług przez podmioty

gospodarcze, która choć uwzględnia między innymi zasady dostępu do audiowizualnych usług medialnych, obowiązuje w przypadku gospodarczej działalności podmiotów zajmujących się aktywnością artystyczną i nie będących mikro przedsiębiorcami (Dz.U. 2024 poz. 731 2024).

Jednakże, jak wykazują liczne raporty i analizy środowiska kultury, rzeczywistość nie odzwierciedla ambitnych założeń tych ustaw. Raport badawczy *Time to Act* przygotowany przez On the Move na zlecenie British Council wskazuje, że chociaż dostępność jest obowiązkiem prawnym, to większość instytucji kultury w Europie w tym w Polsce nie wdrożyła skutecznych i systemowych rozwiązań w tym zakresie (*Research Series: Time to Act | Arts and Disability* 2023). Na przestrzeni lat 2021–2023 podczas trwania projektu Europe Beyond Access odnotowano, że długotrwałe działania podejmowane w wielu krajach prowadzą do zmiany. W tym względzie finansowanie Unii Europejskiej w znaczący sposób przyczynia się do ich powodzenia. Tym niemniej postęp nie przestaje być konieczny nawet w miejscach, gdzie poprawa się dokonała. Nadal wiele instytucji traktuje te działania jako jednorazowe akcje, zamiast strategii wpisanej w długofalową politykę rozwoju. Przykładowo, tylko niewielka liczba spektakli tanecznych jest tłumaczona na PJM lub zawiera napisy, nie wspominając o napisach rozszerzonych dla osób niesłyszących i słabosłyszących, których forma jest określona odpowiednimi zasadami (Fundacja Kultury Bez Barrier 2019). Pomimo, że głównym językiem przekazu treści w tańcu jest ruch i choreografia, to często prezentacje zawierają elementy mówione, a prawie zawsze towarzyszy im ścieżka dźwiękowa. Występy, które są dostępne w języku migowym, stanowią raczej wyjątek niż standard. Problematiczna pozostaje również architektoniczna dostępność na przykład teatrów, zwłaszcza w starszych zabytkowych budynkach. Choć niektóre instytucje wdrażają kompleksowe rozwiązania w formie racjonalnego usprawnienia, lub tam, gdzie jest to możliwe na etapie modernizacji uwzględnione jest projektowanie uniwersalne¹, to wiele ośrodków nie posiada nawet podstawowych udogodnień, takich jak podjazdy, windy czy podnośniki, ciągi komunikacyjne, pola uwagi i ścieżki naprowadzające, oznaczenia

szklanych elementów, progów i stopni. Co istotne, wiele organizacji nie wie, że podlega pod ustawę o zapewnianiu dostępności. Dotyczy to osób prawnych takich jak fundacje czy stowarzyszenia działające w obszarze tańca i w przypadku finansowania zadań ze środków publicznych, ich realizacja powinna wiązać się z obowiązkiem wdrażania polityki dostępności (Dz.U. 2019 poz. 1696 2019). Brakuje jednak mechanizmów nadzoru i sankcji za jej brak. British Council w raporcie *Time to Act* (2021) wskazało, że wiele instytucji traktuje dostępność jako zbiór technicznych wymogów, pomijając aspekt kulturowej i artystycznej inkluzywności. Przykładowo, spektakle taneczne rzadko oferują audiodeskrypcję, nie są tłumaczone na PJM ani nie uwzględniają alternatywnych form odbioru, takich jak dotykowe poznawanie kostiumów i scenografii. Brakuje regularnych szkoleń dla personelu, powszechnie dystrybuowanych materiałów informacyjnych w formatach alternatywnych, audiodeskrypcji spektakli czy obecności tłumaczy PJM na wydarzeniach artystycznych. W Polsce podejmuje się coraz więcej inicjatyw oddolnych, ale bez wsparcia systemowego nie mogą one przekształcić się w standardy (Fundacja Kultury Bez Barrier – publikacje). Zgodnie z zapisami ustawy, podmioty publiczne – w tym teatry, centra kultury, filharmonie – są zobowiązane do spełniania określonych standardów. Mimo to, implementacja jest wyrywkowa. Jak wynika z raportu Najwyższej Izby Kontroli (2022), tylko 36% instytucji kultury posiadało strategię dostępności, a większość działań ograniczała się do instalacji podjazdów lub wind, bez realnego wsparcia komunikacyjnego czy programowego.

¹ Uniwersalne projektowanie oznacza projektowanie produktów, środowiska, programów i usług w taki sposób, by były użyteczne dla wszystkich w możliwie największym stopniu bez potrzeby adaptacji lub specjalistycznego projektowania. Uniwersalne projektowanie nie wyklucza pomocy technicznych dla poszczególnych grup niepełnosprawności, jeżeli jest taka potrzeba (Dz. U. z 2012 r. poz. 1169).

Finansowanie dostępności w kulturze

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego wspiera działania związane z dostępnością między innymi przez programy dotacyjne. Najważniejszym z nich jest Kultura Dostępna umożliwiający realizację projektów z audiodeskrypcją, tłumaczeniem na Polski Język Migowy (PJM), pętlami indukcyjnymi czy działaniami edukacyjnymi (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2024). Inne programy, jak Edukacja kulturalna (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. b.d.) czy Infrastruktura domów kultury (Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego 2024), pozwalają uwzględniać potrzeby osób z niepełnosprawnościami, ale nie są na ten cel nakierowane bezpośrednio. Państwowy Fundusz Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych oferuje dofinansowanie w ramach konkursów, które mają zwrócić uwagę świata sztuki i kultury na potrzeby osób z niepełnosprawnościami (PFRON – konkursy): Sztuka Osób Niepełnosprawnych – największy w Polsce przegląd dorobku artystycznego placówek terapeutycznych dla osób niepełnosprawnych i Kultura Wrażliwa – mają na celu promowanie działań na rzecz aktywizacji środowiska osób niepełnosprawnych, rehabilitację społeczną poprzez teatroterapię, a także popularyzację idei integracji środowiska niepełnosprawnych i pełnosprawnych twórców sztuki scenicznej poprzez promowanie i nagradzanie twórczości artystycznej tworzonej z udziałem osób niepełnosprawnych (pfron.org). Jednak w praktyce finansowanie skupia się na działaniach o charakterze terapeutycznym lub rehabilitacyjnym – co ogranicza rozwój profesjonalnych projektów twórczych. Problemem jednak jest **tymczasowość wsparcia** – pieniądze są przyznawane na rok bez możliwości zapewnienia trwałości działań. Dostępność może być także wspierana przez fundusze unijne – m.in. w ramach Regionalnych Programów Operacyjnych. W wielu regionach inwestuje się w modernizację infrastruktury, cyfryzację instytucji kultury oraz edukację kadry w zakresie dostępności (regionalneprogramyoperacyjne.pl). Jednak skala działań zależy od lokalnych priorytetów – większe miasta inwestują więcej niż mniejsze ośrodki. Na lata 2021–2027 przewidziano finanse z projektu

Projektowanie uniwersalne kultury – dostępność instytucji kultury, który finansowany jest z ze środków Unii Europejskiej w ramach działania 3.3 Systemowa Poprawa Dostępności Priorytetu III Dostępność i Usługi dla Osób z Niepełnosprawnościami Programu Fundusze Europejskie dla Rozwoju Społecznego 2021–2027 (Projektowanie uniwersalne kultury). Najbardziej innowacyjne działania dostępnościowe realizowane są często przez organizacje pozarządowe. Wiele wymienionych w tym artykule podmiotów wdraża rozwiązania takie jak: dostępne seanse filmowe, spektakle z tłumaczeniem PJM i audiodeskrypcją, szkolenia dla pracowników instytucji kultury, tworzenie materiałów alternatywnych między innymi dla osób z ASD czy niepełnosprawnością intelektualną, projekty aktywizacyjne dla osób z niepełnosprawnościami w zakresie kultury i sztuki. Organizacje te działają dzięki dofinansowaniom publicznym, unijnym i komercyjnym, ale brak stabilnego wsparcia nadal ogranicza ich zasięg i możliwości długofalowego planowania. Programy grantowe, projekty czy konkursy umożliwiają częściową realizację dostosowań, jednak bez długofalowej polityki i centralnego wsparcia – w tym edukacji i ewaluacji – działania te są zbyt rozproszone, by można było mówić o trwałej zmianie systemowej. Aby kultura była naprawdę dostępna, nie wystarczą deklaracje ani pojedyncze wydarzenia. Potrzebna jest **długofalowa polityka publiczna**: stabilne finansowanie, standardy dostępności i edukacja kadr kultury. Dopóki tak się nie stanie, dostępność będzie pozostawać domeną projektów grantowych – zależnych od harmonogramów konkursowych i dobrej woli organizatorów.

Istotnym problemem jest zbyt ogólne rozumienie pojęcia „dostępności”. Jest to bowiem nie tylko obecność rampy czy tłumacza PJM. Dostępność to również rozpoznanie podmiotowości osób z różnymi potrzebami, w szczególności osób z niepełnosprawnościami, osób g/Głuchych, neuroroznorodnych oraz uznanie ich perspektywy jako równoważnej w dialogu społecznym. Przez wiele lat osoby z niepełnosprawnościami były postrzegane przede wszystkim przez pryzmat deficytów i ograniczeń, co prowadziło do ich marginalizacji i izolacji. Wciąż popularne są stereotypy, które przedstawiają osoby z niepełnosprawnościami

jako bierne, niezdolne do pracy lub potrzebujące stałej opieki (Konarska 2019). Taki sposób myślenia utrudnia budowanie równościowych relacji społecznych oraz ogranicza możliwości pełnego uczestnictwa tych osób w życiu społecznym, zawodowym i kulturalnym. Zmiany kulturowe i prawne przyczyniają się jednak do stopniowego przełamywania barier. Polska jako sygnatariusz Konwencji ONZ o prawach osób z niepełnośprawnosćmi, zobowiązała się do promowania pełnego włączenia tych osób w życie społeczne (Konwencja o prawach osób niepełnosprawnych 2006). Coraz więcej mówi się o modelu społecznym niepełnosprawności, który skupia się nie na ograniczeniach jednostki, lecz na barierach tworzonych przez społeczeństwo. W badaniach opinii publicznej zauważalna jest pozytywna zmiana – wiele osób deklaruje chęć wspierania osób z niepełnosprawnościami i widzi potrzebę ich integracji (Centrum Badań Opinii Społecznej 2022). Jednak deklaracje te nie zawsze przekładają się na konkretne działania. Kluczowe jest odejście od narracji litości i opiekuńczości na rzecz partnerskiego podejścia, szacunku i równości. Teoria dostępności zawarta w przepisach prawa wymaga przełożenia na praktykę: poprzez współpracę z osobami z niepełnosprawnościami, tworzenie strategii dostępności, uwzględnianie różnorodności w programowaniu wydarzeń i instytucjonalnych politykach kultury.

Zestawienie teorii z praktyką pokazuje wyraźnie, że choć Polska posiada odpowiednie ramy legislacyjne, to ich skuteczność w sektorze tańca pozostaje ograniczona. Wdrażanie dostępności wymaga nie tylko znajomości przepisów, ale też zasobów finansowych, ludzkich i przede wszystkim – woli politycznej i instytucjonalnej. Zmiana zaczyna się od uznania, że sztuka nie może być przywilejem – musi być prawem, dostępnym dla wszystkich.

Dostępność dla odbiorców tańca

Dostępność dla odbiorców spektakli tanecznych w Polsce to kwestia coraz częściej podnoszona, lecz wciąż nierównomiernie realizowana.

O ile ustawy o dostępności zapewniają formalne podstawy do wdrażania narzędzi ułatwiających uczestnictwo osób z niepełnosprawnościami w wydarzeniach kulturalnych, o tyle realne działania zależą głównie od indywidualnych strategii instytucji i dostępnych im zasobów finansowych i kadrowych.

Jedną z najważniejszych barier jest brak tłumaczeń spektakli tanecznych na Polski Język Migowy (PJM) oraz audiodeskrypcji dla osób niewidomych i słabowidzących. W praktyce oznacza to, że dla wielu osób z niepełnosprawnościami wizyty w teatrze, gdzie prezentowany jest taniec są nadal trudne lub niemożliwe. Z drugiej strony coraz więcej instytucji podejmuje działania na rzecz poprawy tej sytuacji. Przykładem może być Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu, które systematycznie wdraża rozwiązania zwiększające dostępność, takie jak spektakle z tłumaczeniem na PJM, napisy dla osób niesłyszących, pętle indukcyjne i szkolenia z zakresu dostępności dla pracowników (CK Zamek – dostępność).

Ważnym punktem odniesienia są także projekty edukacyjne, których celem jest uwrażliwienie środowiska tanecznego na potrzeby osób z niepełnosprawnościami. Wśród nich warto ponownie wymienić działania Teatru 21 / Centrum Sztuki Włączającej, które poza produkcją spektakli, prowadzą warsztaty i seminaria dotyczące inkluzywności w kulturze oraz wydają publikacje związane z tematyką różnorodności (Teatr 21 / Centrum Sztuki Włączającej, b.d.). Również festiwale podejmują temat dostępności. Najważniejszym jest Festiwal Kultury Bez Barrier organizowany od 2015 r. przez Fundację Kultury bez Barrier we współpracy i z Urzędem Miasta społecznego Warszawy, Teatrem Ochota w Warszawie oraz Instytutem Kultury Miejskiej. Cel festiwalu jest prosty – organizacja dostępnych wydarzeń kulturalnych (Festiwal kultury bez barier). Jedną z bardzo dobrze prosperujących instytucji zapewniających dostępność dla widowni jest Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, b.d.). Repertuar teatru to głównie spektakle teatru dramatycznego z elementami tańca i ruchu scenicznego. Jednym z przełomowych wydarzeń było Biennale Sztuki dla Dziecka w Poznaniu, gdzie odbyły się warsztaty „Tańczące dłonie” prowadzone przez Patrycję Jarosińską,

dostosowane do dzieci niesłyszących i słabosłyszących („Tańczące dłonie” 2025). Całe wydarzenie jakim było Biennale Sztuki Dziecka w 2025 r. zasługuje na uwagę, jako modelowy przykład zapewnienia dostępności dla różnorodnych odbiorców (zob. <https://biennaledladziecka.pl/>).

Dostępność dla widzów może przybierać wiele form: od infrastrukturalnej (podjazdy, windy, dostosowane toalety), przez informacyjną (napisy, tłumaczenie na PJM, audiodeskrypcja), aż po ekonomiczną (zniżki, wejściówki, transport). Również bariery społeczne mają znaczenie – wiele osób z niepełnosprawnością nie czuje się mile widzianymi gośćmi instytucji kultury. Podczas gdy w dużych miastach dostępność wydarzeń kulturalnych staje się coraz częściej standardem, w mniejszych miejscowościach nadal pozostaje wyjątkiem. Ponadto, brak dostępnych informacji – np. czy spektakl jest tłumaczony na PJM – powoduje wykluczenie na poziomie już samego planowania udziału w wydarzeniu. Istotą problemu jest niski poziom świadomości wśród organizatorów wydarzeń kulturalnych. W praktyce podmioty rzadko konsultują się z przedstawicielami środowisk osób z niepełnosprawnościami, co prowadzi do tworzenia rozwiązań nieadekwatnych lub trudnych w realizacji. Przykładem może być brak czytelnych oznaczeń w instytucjach kultury, nieprzystosowanie e-biletów do czytników głosowych lub brak informacji w języku łatwym do czytania. Niestety nie istnieje żaden obowiązujący system monitorowania i oceny efektywności działań związanych z zapewnieniem dostępności do oferty kulturalnej i edukacji kulturalnej dla odbiorców z różnymi potrzebami, a deklaracje dostępności składane w czteroletnim interwale nie są do końca dokumentami weryfikującymi zastaną rzeczywistość w instytucji pod kątem jej przystosowania do osób z różnymi potrzebami. Rekomendowanym kierunkiem działania jest wprowadzenie systemowych programów wspierających instytucje w tworzeniu dostępnych wydarzeń, w tym m.in. dofinansowań na tłumaczenia PJM, szkolenia z audiodeskrypcji, audyty dostępności oraz konsultacje z osobami z niepełnosprawnościami. Współpraca z doświadczonymi organizacjami pozarządowymi, ale przede wszystkim z twórcami i odbiorcami od osób opiekuńczych, dzieci, seniorów, przez osoby w kryzysie zdrowotnym,

ekonomiczny po osoby neuroróżnorodne, z niepełnosprawnościami ruchowymi, wzroku czy intelektualnymi już na etapie tworzenia oferty programowej i edukacyjnej może realnie wpłynąć na poziom dostępności i jakość oferty kulturalnej w Polsce. Konieczne jest podniesienie poziomu świadomości i wiedzy o potrzebach poprzez szkolenie kadry instytucji kultury, tworzenie programów edukacyjnych oraz wspieranie inicjatyw, które tworzą inkluzywne środowisko kultury.

Twórcy tanecznej inkluzywności w Polsce

Rzeczywista dostępność oznacza nie tylko obecność widzów, lecz obecność także twórców z niepełnosprawnościami. Twórcy tańca z niepełnosprawnościami w Polsce coraz odważniej zabierają głos w debacie o dostępności kultury i redefinicji cielesności w sztuce. Ich obecność na scenie nie tylko poszerza kanon artystyczny, ale także staje się aktem politycznym – postulatem równości i uznania. W Polsce rozwija się środowisko twórców i instytucji, które aktywnie wspierają artystów z niepełnosprawnościami, jednakże wyzwania nadal pozostają liczne – od barier infrastrukturalnych, przez brak stabilnego finansowania, aż po stereotypy społeczne.

Rafał Urbacki – zmarły przedwcześnie choreograf i aktywista – był jedną z najbardziej inspirujących postaci polskiego tańca inkluzywnego. Tworzył spektakle z udziałem osób z niepełnosprawnościami, stawiając na równorzędność artystyczną, a nie terapeutyczne podejście do ruchu. Jego spektakle pokazywały, że taniec może być medium równoprawnym, niezależnie od sprawności fizycznej (Müller 2020). Osoby takie jak Tatiana Cholewa, Katarzyna Żeglicka i Filip Pawlak, które miały możliwość z nim pracować, kontynuują tę ideę, tworząc projekty i zapraszając do udziału w nich osoby z różnymi niepełnosprawnościami.

Jedną z najbardziej rozpoznawalnych postaci w tym obszarze jest Katarzyna Żeglicka – performerka, aktywistka i edukatorka, która w swojej pracy łączy ruch, taniec i perspektywę feministyczno-queerową

z doświadczeniem niepełnosprawności. Jej spektakle i działania edukacyjne, takie jak *Nie ma granic między tańcem a niepełnosprawnością*, stanowią ważny głos w walce o prawa do obecności na scenie (Żeglicka 2019). Podobną misję realizuje Tatiana Cholewa – tancerka, instruktorka tańca współczesnego i kontakt improwizacji, która od lat prowadzi warsztaty taneczne dla osób z niepełnosprawnościami oraz współtworzy spektakle w duchu inkluzywnym (Tatiana Cholewa). Kolejnym przykładem zaangażowanego społecznie działania są Głuche artystki: Patrycja Jarosińska i Dominika Kozłowska (pierwsza Głucha etatowa aktorka w Polsce), które nie tylko tworzą sztukę w Polskim Języku Migowym, ale również podejmują działania aktywistyczne na rzecz społeczności g/Głuchych w Polsce. Jarosińska jako tancerka i choreografka zwraca uwagę na barierę niewidoczności g/Głuchych twórczyń w przestrzeni publicznej, natomiast Kozłowska – aktorka, gra w spektaklach teatralnych, realizuje projekty artystyczne i prowadzi warsztaty, które łączą język migowy ze sztuką wizualną i performatywną. Ich działania stają się głosem sprzeciwu wobec wykluczenia oraz postulatem równościowego traktowania g/Głuchych jako pełnoprawnych uczestników życia kulturalnego. Filip Pawlak to artysta, który poprzez swoją twórczość porusza temat wykluczenia i ciała „odmiennego”. Jego prace, m.in. performance *Do what you want, Freak show* oraz *Czy możesz mi pomóc* podejmują kwestie normatywności, cieleśności i tożsamości queerowo-niepełnosprawnej (Filip Pawlak).

W Polsce powstaje coraz więcej zespołów integracyjnych, w których osoby z niepełnosprawnościami współtworzą choreografie i występują na profesjonalnych scenach. Przykładem jest szczeciński Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego TRUE, w którym tańczą osoby z różnymi formami niepełnosprawności. Ich praca ukazuje nowe możliwości narracyjne i estetyczne w formie Korowodów (zob. Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego TRUE). Podobne założenia realizuje Teatr Klucz im. Wojciecha Deneki łącząc profesjonalnych artystów ze zmierzającymi ku profesjonalizacji działalności tanecznej osobami z niepełnosprawnościami w procesie twórczym, gdzie każdy głos ma znaczenie (zob. Teatr Klucz im. Wojciecha Deneki). Wspomniane już wcześniej Centrum Sztuki

Włączającej / Teatr 21 stanowi przykład modelowej praktyki. Zespół aktorski tworzą osoby z zespołem Downa i w spektrum autyzmu, a ich spektakle wchodzą w dialog z głównym nurtem życia teatralnego. Instytucja ta prowadzi także projekty edukacyjno-społeczne oraz wydaje publikacje, które kształtują debatę o inkluzywności (Teatr 21 / Centrum Sztuki Włączającej – zasoby). Warty wspomnienia jest także zespół INTEGRA działający przy Teatrze Tańca i Ruchu ROZBARK w Bytomiu. Jego celem jest przełamywanie barier tanecznych, zwłaszcza w zakresie szeroko pojętej niepełnosprawności. Grupa zrzesza zarówno osoby z różnymi sprawnościami fizycznymi i intelektualnymi. Ideą, która towarzyszy grupie jest integracja pomiędzy osobami z i bez niepełnosprawności (zob. Integracyjny Teatr Tańca – INTEGRA). Zespół ma na koncie osiem spektakli tanecznych, cztery nagrody na Festiwalu Małych Form Artystycznych (2017, 2018, 2019, 2023) oraz współpracę międzynarodową z węgierską grupą taneczną Gördülő Táncsoport.

Mimo sukcesów artystycznych twórcy tańca z niepełnosprawnościami często nie mają dostępu do odpowiedniego zaplecza – przystosowanych sal tanecznych, dostępnego architektonicznie zaplecza sceny, stałego systemowego finansowania rozwoju osób z niepełnosprawnościami aspirującymi do realizacji siebie na polu sztuki i przede wszystkich państwowej edukacji artystycznej dostosowanej zarówno merytorycznie jak i technicznie do potrzeb tych osób. O tych i innych realiach wspomina Tatiana Cholewa – jedyna do tej pory osoba z alternatywną motoryką w Polsce profesjonalnie i zawodowo zajmująca się tańcem współczesnym (Filipowicz 2022).

Na poziomie europejskim ogromne znaczenie ma projekt Europe Beyond Access (zob. Europe Beyond Access B) – platforma umożliwiająca wymianę artystów z niepełnosprawnościami i wspierająca tworzenie dostępnych spektakli. Polskimi partnerami tego projektu byli m.in. British Council Polska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego (Narodowy) Instytut Muzyki i Tańca, Centrum Kultury ZAMEK (Europe Beyond Access A, B).

Profesjonalna edukacja artystyczna osób z różnymi potrzebami

Dostęp osób z niepełnosprawnościami do edukacji artystycznej w Polsce to temat, który wciąż nie doczekał się systemowego uregulowania. Choć konstytucyjnie zagwarantowane jest prawo do nauki i równego dostępu do kultury, rzeczywistość pokazuje, że profesjonalna edukacja artystyczna, zwłaszcza formalna i na poziomie szkolnictwa wyższego wciąż budzi wątpliwość w kwestii dostępności dla wszystkich obywateli na równych zasadach. Współczesne podejście do edukacji, oparte na zasadach inkluzji i różnorodności, wymaga przededefiniowania roli osób z niepełnosprawnościami w środowiskach twórczych – nie tylko jako odbiorców, lecz także jako pełnoprawnych twórców kultury (Kosińska 2012).

W Polsce nie funkcjonuje spójna, ogólnokrajowa polityka edukacyjna, która uwzględniałaby potrzeby osób z niepełnosprawnościami w kontekście kształcenia artystycznego. Uczelnie artystyczne (np. Akademia Sztuk Pięknych, uczelnie muzyczne, szkoły teatralne) są formalnie otwarte na studentów z niepełnosprawnościami, jednak brak ogólnodostępnych dostosowanych informacji na temat procedur rekrutacyjnych i wsparcia dydaktycznego sprawia, że rzeczywisty dostęp jest iluzoryczny. Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego próbuje wyjść naprzeciw oczekiwaniom poprzez program wsparcia studentów, doktorantów i pracowników prowadzących działalność naukową, będących osobami z niepełnosprawnościami (Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. b.d.). W wielu szkołach artystycznych, w szczególności tanecznych i teatralnych brakuje jednak odpowiednio przeszkolonej kadry nauczycielskiej, która potrafiłaby pracować w sposób dostosowany do indywidualnych potrzeb uczniów z różnymi rodzajami niepełnosprawności – zarówno ruchowymi, jak i sensorycznymi czy intelektualnymi. Niektóre uczelnie wyższe, zwłaszcza duże akademie prowadzą Biura ds. Osób z Niepełnosprawnościami (BON), które wspierają studentów w procesie studiowania. Przykładem może być Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie czy Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie,

gdzie wprowadzono indywidualne podejście do potrzeb studentów. Jednak takie działania są wciąż wyjątkami i wymagają upowszechnienia. Być może niebawem sytuacja się odmieni – w ramach naboru *Uczelnie coraz bardziej dostępne*, które Narodowe Centrum Badań i Rozwoju przeprowadziło jako Instytucja Pośrednicząca w ramach Priorytetu 3 Dostępność i usługi dla osób z niepełnosprawnościami, Działania 03.01 Dostępność szkolnictwa wyższego programu Fundusze Europejskie dla Rozwoju Społecznego 2021–2027, blisko 420 mln zł trafi do 57 szkół wyższych, które rozpoczynają realizację projektów, dzięki którym staną się miejscami bez barier, w pełni otwartymi i przyjaznymi (Narodowe Centrum Badań i Rozwoju 2025). Mimo barier, istnieją też przypadki studentów z niepełnosprawnościami, którzy kończą uczelnie artystyczne i funkcjonują jako profesjonalni twórcy. Ich obecność w świecie sztuki stanowi ważny element zmiany społecznej percepcji niepełnosprawności – z deficytu na potencjał.

Coraz więcej osób z niepełnosprawnościami podejmuje działania artystyczne jako świadomą ścieżkę rozwoju zawodowego, wyraźnie oddzielając ją od aktywności o charakterze arteterapeutycznym. Twórczość staje się narzędziem ekspresji, budowania tożsamości, a także zaznaczania własnej autonomii. Możliwości profesjonalnego rozwoju zawodowego istnieją głównie dzięki edukacji nieformalnej. Najlepszym przykładem jest program Teatr-Taniec-Niepełnosprawność zapoczątkowany w 2018 r. z inicjatywy British Council Polska, Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego oraz (Narodowego) Instytutu Muzyki i Tańca. W zakresie tańca wyodrębniono projekt *Taniec i niepełnosprawność*, który gwarantował osobom z niepełnosprawnościami zdobywanie wiedzy i szlifowanie umiejętności między innymi pod okiem zagranicznych choreografów i pedagogów takich jak Amy Butler, Marc Brew, Kate Marsh, Dave Toole, Claire Cunningham (NIMiT 2018). Udział w projekcie umożliwiał zakwalifikowanie się na rezydencje artystyczne między innymi w Maastricht Hadze czy Malmö uczestnikom i uczestniczkom wytypowanym przez osoby prowadzące warsztaty (*Taniec i Niepełnosprawność: przekraczanie granic* | ogłoszenie 2019). Od 2022 r. Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

włączył projekt *Taniec i niepełnosprawność* do puli programów własnych i realizuje go co roku, rozszerzając jego zakres. W 2022 r. laboratoria dla artystów z i bez niepełnosprawności trwały siedem dni w uzdrowiskowym Łądku Zdroju, będąc częścią Międzynarodowego Festiwalu Tańca im. Olgi Sawickiej. W 2023 r. Łądek Zdrój ponownie stał się miejscem laboratoriów dla 14 osób uczestniczących. 2024 r. był przełomowy dla programu. Oprócz laboratoriów NIMiT zaproponował pilotażowe szkolenia dla kadry tańca w zakresie przygotowania teoretycznego i praktycznego do pracy artystyczno-edukacyjnej w zakresie tańca i choreografii dotyczące potrzeb osób: z niepoprawnością intelektualną, z niepełnosprawnością ruchową, g/Głuchych i z niepełnosprawnością wzroku (*Taniec i niepełnosprawność – Przekraczanie Granic 2024. Nabór zgłoszeń na specjalistyczne szkolenia 2024*). W tym samym roku Instytut zaproponował konkurs na duet prowadzący laboratoria warsztatowo-twórcze składający się co najmniej z jednej osoby z niepełnosprawnością, dając dzięki temu możliwość na nawiązanie kolaboracji spośród osób uczestniczących w dotychczasowych edycjach programu, w celu wypracowania autorskich scenariuszy procesu warsztatowo-twórczego, zaplanowanego na okres 19–26 października w Łodzi (zob. *Taniec i Niepełnosprawność – Przekraczanie Granic 2024. Otwarty konkurs na prowadzących laboratoria 2024*, NIMiT 2024). „Laboratorium Rekonstrukcji Gestu” – taki tytuł nosiły warsztaty zaproponowane przez duet Patrycji Jarośnińskiej z Michałem Przybyłą, w których narzędziem choreograficznym był Polski Język Migowy (zob. *Taniec i Niepełnosprawność – Przekraczanie Granic 2024. Fotorelacja z laboratoriów 2024*, NIMiT 2024). Laboratoria zakończyły się otwartym dla publiczności pokazem pracy *work in progress*.

Ważnym krokiem w rozwoju edukacji inkluzywnej w Polsce są studia podyplomowe realizowane w Szczecinie pedagogika teatru i tańca inkluzywnego (pedagogika teatru inkluzywnego i tańca inkluzywnego). Program realizowany przez Collegium Balticum Akademię Nauk Stosowanych trwa trzy semestry (600 godzin) i skierowany jest do osób pracujących w obszarze pedagogiki, sztuk performatywnych, terapii i edukacji. Zajęcia prowadzone są przez kadrę polską i międzynarodową, w tym

dr. Mateusza Wiszniewskiego, Martę Gosecką, dr. Alexandra Azarkevitcha, Antonię Keinz i Jörga Markowskiego. Program zawiera komponenty praktyczne i teoretyczne, a osoby z niepełnosprawnościami mogą korzystać z bezpłatnej obecności asystenta wspierającego.

Analizując to, co do tej pory udało się wypracować, rozwiązania powinny opierać się na edukacji kadry, wsparciu organizacyjnym i finansowym inicjatyw inkluzyjnych oraz tworzeniu systemowych standardów dostępności i rekrutacji. Kluczowe znaczenie ma zmiana społecznego postrzegania – od traktowania twórczości osób z niepełnosprawnościami jako „działań terapeutycznych”, ku pełnoprawnej **sztuce współczesnej**. Profesjonalna edukacja artystyczna osób z niepełnosprawnościami w Polsce wciąż znajduje się na etapie rozwoju. Obecnie jest ona oparta przede wszystkim na działaniach oddolnych i pasji jednostek, a nie na systemowych rozwiązaniach. Wspieranie twórczości osób z niepełnosprawnościami wymaga nie tylko zmian instytucjonalnych, ale też kulturowych – przede wszystkim uznania ich za pełnoprawnych uczestników życia artystycznego, twórczego i akademickiego.

Zagraniczne praktyki

Współczesna sztuka performatywna, w tym także scena tańca, coraz silniej otwiera się zarówno pod względem dostępności dla różnorodnej publiczności, jak również obecności artystów z niepełnosprawnościami, osób g/Głuchych czy neuroatypowych. Wiele przykładów z zagranicy pokazuje, jak można robić dostępną sztukę na najwyższym poziomie. Zagraniczne zespoły, takie jak Axis, Stopgap, Candoco, DV8, Restless Dance Theatre oraz Kinetic Lights, pokazują, że inkluzywność w tańcu to nie tylko obecność różnych ciał na scenie, lecz pełny dialog choreograficzny. Międzynarodowe wydarzenia, jak MeetShareDance, Dance ALL IN, X Dance, CODA Oslo i InTaKT Festival, tworzą przestrzeń wymiany praktyk i budowania repertuaru odpowiadającego na potrzeby zróżnicowanych uczestników. Kluczowe pozostają działania systemowe –

zapewnienie finansowania, dostosowanie infrastruktury, udział artystów z niepełnosprawnością w procesach decyzyjnych, a także integracja podejść edukacyjnych i wymiana dobrych praktyk w Europie i poza nią.

Axis Dance Company z Oakland w USA to pionierska grupa tańca integracyjnego, która od 1987 r. łączy tancerzy z niepełnosprawnością ruchową i bez niej, tworząc nowy język choreograficzny (zob. Axis Dance Company, b.d.). Jej obecnym dyrektorem artystycznym jest Marc Brew – współtwórca wraz z Sidi Larbi Cherkaoui spektaklu *an Accident / a Life...*, w którym punktem wyjścia było dzielenie się historiami z życia i kluczowymi momentami zmian (zob. Marc Brew Company, b.d.). Stopgap Dance Company z Farnham w Wielkiej Brytanii to jeden z liderów inkluzywnego tańca, w którym występują osoby g/Głuche, z niepełnosprawnościami i neuroatypowe (zob. Stopgap Dance Company, b.d.). Ich spektakl *Lived Fiction* łączy audiodeskrypcję, projekcje, napisy i zmysłowe choreografie osób o zróżnicowanych możliwościach. Candoco Dance Company z Mountview również z Wielkiej Brytanii, powstała w 1991 r. jako pierwsza profesjonalna firma tańca integracyjnego, traktująca artystów z niepełnosprawnościami i bez jako równorzędnych współtwórców (zob. Candoco Dance Company, b.d.). Ich ostatnia produkcja we współpracy z Dan Daw Creative Projects to *Over and Over (and over again)*. Restless Dance Theatre z Adelajdy w Australii, założony w 1991 r., prowadzony jest od 2013 r. przez Michelle Ryan i pracuje z młodzieżą z niepełnosprawnością intelektualną i bez niej (zob. Restless Dance Theatre, b.d.). Spektakl *Private View* porusza temat miłości, seksualności i przynależności, a tancerze mają realny wpływ na jego choreografię. Brytyjski DV8 Physical Theatre, który zakończył działalność w 2022 r. używał fizyczności jako narzędzia społecznego komentarza, często poruszając temat niepełnosprawności. Wielokrotnie nagradzane film DV8 *The Cost of Living* można oglądać bezpłatnie od 14 marca 2025 r. na stronie DV8 w serwisie YouTube (zob. DV8 Physical Theatre oraz kanał DV8 Physical Theatre na platformie YouTube, b.d.). Kinetic Light to interdyscyplinarny kolektyw, który pracuje z artystami g/Głuchymi i sensorycznie różnorodnymi (zob. Kinetic Light, b.d.). Prace Kinetic Light odnoszą się do

estetyki niepełnosprawności i kultury niepełnosprawności oraz wyłania się z nich, a także jest powiązana z bogatymi tradycjami i ekscytującymi współczesnymi rozmowami niepełnosprawnych artystów we wszystkich dziedzinach sztuki.

Festiwale: MeetShareDance w Hiszpanii (zob. Meet Share Dance, b.d.), BODY MOVES w Republice Południowej Afryki (zob. Sibikwa, Body Moves 2024), CODA Oslo w Norwegii (zob. Oslo International Dance Festival 2025), X Dance Festival w Finlandii (zob. X Dance Festival 2025), InTaKT Festival w Austrii (zob. InTakt Festival 2025) czy projekt koprodukcyjny Dance ALL IN (zob. Dance ALL IN) mają na celu wsparcie artystów z niepełnosprawnościami w rozwijaniu ich własnych praktyk choreograficznych i prezentacji dorobku na międzynarodowych scenach.

Europe Beyond Access, finansowany przez program Kreatywna Europa na lata 2024–2027, to największa i najbardziej wpływowa międzynarodowa inicjatywa skupiająca się na aktywnym uczestnictwie artystek(-ów) z niepełnosprawnościami i g/Głuchych w głównym nurcie tańca i teatru, której działania możliwe są dzięki grantowi z programu EU Kreatywna Europa (Europe Beyond Access C). W 2024 r. rozpoczęła się druga edycja, w której uczestniczy jedenaścioro partnerów: Skånes Dansteater (Szwecja), Holland Dance Festival (Holandia), Onassis Stegi (Grecja), Oriente Occidente Dance Festival (Włochy), Kampnagel (Niemcy), CODA Oslo International Dance Festival (Norwegia), Project Arts Centre (Irlandia), Mercat de les Flors (Hiszpania) i Culturgest (Portugalia), Théâtre National de Bretagne (Francja), Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu (Polska) oraz partner stowarzyszony, British Council (Wielka Brytania).

Wszystkie te inicjatywy łączy jedno – silne wsparcie instytucjonalne oraz strategia długofalowa. Inspiracje płynące z zagranicy są impulsem do działań na rodzimym polu. Potrzebne jest zbudowanie krajowego systemu wsparcia, edukacji i finansowania projektów tanecznych o charakterze inkluzyjnym. Potrzebujemy stałych programów grantowych, edukacji kadry, partnerstw międzynarodowych i obecności osób z niepełnosprawnościami w strukturach decyzyjnych. W Polsce sytuacja nadal

jest trudna. Brakuje koordynacji, strategii na poziomie krajowym i systematycznego wsparcia finansowego. Działania podejmowane między innymi przez British Council, Fundację Kultury bez Barrier, Centrum Sztuki Włączającej / Teatr 21 czy Narodowy Instytut Muzyki i Tańca są ważne, ale niewystarczające wobec skali potrzeb.

Podsumowanie

Dostępność tańca w Polsce dla osób ze szczególnymi potrzebami znajduje się na przecięciu wielu złożonych procesów – legislacyjnych, organizacyjnych, edukacyjnych i artystycznych. Choć rozwija się świadomość, nadal obserwujemy strukturalne niedociągnięcia i opór instytucjonalny. Artyści tacy jak Rafał Urbacki, Tatiana Cholewa, Patrycja Jarosińska, Filip Pawlak czy Daniel Kotowski pokazują, że możliwe jest tworzenie sztuki wysokiej jakości artystycznej, która jednocześnie pozostaje otwarta i inkluzywna.

Zagraniczne wzorce udowadniają, że dostępność nie musi być dodatkiem, lecz integralną częścią planowania, produkcji i dystrybucji sztuki. Polska stoi dziś przed szansą na stworzenie systemowego wsparcia dla twórców i odbiorców tańca z niepełnosprawnościami. Warunkiem jest jednak realna współpraca między sektorem publicznym, organizacjami pozarządowymi i samymi artystami. Sztuka, w tym taniec powinna być przestrzenią dostępną dla wszystkich – nie z obowiązku prawnego, lecz z głębokiego przekonania o jej uniwersalnym wymiarze.

Dostępność tańca w Polsce dla osób ze szczególnymi potrzebami to temat złożony i wieloaspektowy. Pomimo istnienia odpowiednich regulacji prawnych, wdrażanie zasad dostępności w praktyce napotyka wiele trudności. Odbiorcy z niepełnosprawnościami nadal spotykają się z barierami fizycznymi, informacyjnymi i organizacyjnymi. Twórcy nie mają zapewnionych równych szans na rozwój kariery. ➤

Bibliografia

Axis Dance Company [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://axisdance.org/>>.

Bakalarczyk, R., Golinowska, S., Poliwczak I., Sowa-Kofta, A., Wróblewski, J., 2025. *Uwarunkowania i dobre praktyki wspierania aktywności społecznej i zawodowej osób z niepełnosprawnościami* [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.ipiss.com.pl/wp-content/uploads/2025/03/uwarunkowania-i-dobre-praktyki-1.pdf>>.

Candoco Dance Company [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://candoco.co.uk/>>.

CBOS. Komunikat z badań. 2017. *Niepełnosprawni wśród nas* [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://cbos.pl/SPISKOM.POL/2017/K_169_17.PDF>.

Centrum Badania Opinii Społecznej, 2022. *Stosunek Polaków do osób z niepełnosprawnościami* [online], [dostęp: 03.08.2025], <https://cbos.pl/SPISKOM.POL/2017/K_169_17.PDF>.

CK Zamek – dostępność [online], [dostęp: 03.08.2025], <https://ckzamek.pl/media/files/Dostepnosc_CKZ_y3CP0rW.pdf>.

Cricoteka, 2022. *PERFECT MAN – Performance taneczny* [online], [dostęp: 4.08.2025], <<https://cricoteka.pl/pl/perfect-man/>>.

Dance ALL IN [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://performeurope.eu/project/dance-all-in/>>.

Disability Arts. British Council [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://arts.britishcouncil.org/disability-arts>>.

Dostępność edukacji akademickiej dla osób z niepełnosprawnościami. Analiza i zalecenia. 2015. „Biuletyn Rzecznika Praw Obywatelskich” nr 5 [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://bip.brpo.gov.pl/sites/default/files/BIULETYN_RZECZNIKA_PRAW_OBYWATELSKICH_2015_nr_5.pdf>.

DV8 Physical Theatre [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://dv8.co.uk/>>.

Dz.U. 2011 nr 209 poz. 1243, 2011, Ustawa z dnia 19 sierpnia 2011 r. o języku migowym i innych środkach komunikowania się [online], [dostęp: 3.08.2025], <<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20112091243>>.

Dz. U. z 2012 r. poz. 1169, 2012. *Konwencja o prawach osób niepełnosprawnych* [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=wdu20120001169>>.

Dz. U. z 2018 r. poz. 1217, 2018. *Obwieszczenie Ministra Spraw Zagranicznych z dnia 15 czerwca 2018 r. o sprostowaniu błędów* [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20180001217>>.

Dz.U. 2019 poz. 848, 2019. *Ustawa z dnia 4 kwietnia 2019 r. o dostępności cyfrowej stron internetowych i aplikacji mobilnych podmiotów publicznych* [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20190000848>>.

Dz.U. 2019 poz. 1696, 2019, *Ustawa z dnia 19 lipca 2019 r. o zapewnianiu dostępności osobom ze szczególnymi potrzebami* [online], [dostęp: 3.08.2025], <<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU20190001696>>.

Dz.U. 2024 poz. 731, 2024, *Ustawa z dnia 26 kwietnia 2024 r. o zapewnianiu spełniania wymagań dostępności niektórych produktów i usług przez podmioty gospodarcze* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/download.xsp/WDU20240000731/O/D20240731.pdf>>.

Europe Beyond Access. 2025. *Artists* [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.europe-beyondaccess.com/artists/>>.

Europe Beyond Access A [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.britishcouncil.pl/projekty/sztuka/sztuka-i-niepelnosprawnosc/europe-beyond-access>>.

Europe Beyond Access B [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.europebeyondaccess.com/>>.

Europe Beyond Access C [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.europebeyondaccess.com/european-cluster/>>.

Festiwal kultury bez barier [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://fkbb.pl/>>.

Filip Pawlak [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://filippawlak.com/pl/>>.

Filipowicz, D., 2024. *Alternatywna motoryka zamiast niepełnosprawności* [online], [dostęp: 03.08.2025], <https://archiwum.niepelnosprawni.pl/ledge/x/2215958?site_id=702>.

Fundacja Kultury Bez Barier – publikacje [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://kultura-bezbarier.org/en/publication/>>.

Fundacja Kultury Bez Barier, 2019. *Napisy dla niesłyszących – zasady tworzenia* [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://kulturabezbarier.org/wp-content/uploads/2019/12/Napisy-dla-nieslyszacych_zasady-tworzenia_2019.pdf>.

Glińska-Lachowicz A., 2024. *Integracja przez taniec – walory terapeutyczne ruchu i tańca w kontekście pracy z osobami z niepełnosprawnością intelektualną* [online], [dostęp: 5.08.2025], <<https://terapiaspecjalna.pl/artukul/integracja-przez-taniec-walory-terapeutyczne-ruchu-i-tanca-w-kontekscie-pracy-z-osobami-z-niepelnosprawnoscia-intelektualna>>.

Gołębski, P., 2024. *Dominika Kozłowska: „Ręce są moim głosem”* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://radiator.pl/articles/view/52227/Dominika-Kozlowska-Rece-sa-moim-glosem>>.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. b.d. *Edukacja kulturalna* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.gov.pl/web/kultura/edukacja-kulturalna2>>.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, 2024. *Infrastruktura dla domów kultury* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.gov.pl/web/kultura/infrastruktura-domow-kultury-2025>>.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. 2023. *Projekt “Kultura bez Barier” (2021–2023): Model zapewniania dostępnej oferty kulturalnej* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.gov.pl/web/kultura/projekt-kultura-bez-barier>>.

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. 2024., Kultura dostępna [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.gov.pl/web/kultura/kultura-dostepna>>.

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. b.d. Wsparcie niepełnosprawnych studentów i doktorantów [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.gov.pl/web/nauka/wsparcie-niepelnosprawnych-studentow-i-doktorantow>>

Graeae Theatre Company. *Our history* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://graeae.org/who-we-are/our-history/>>.

Grzegorek, J. N., 2015. *Inny w przestrzeni wychowania do twórczości – tancerz z niepełnosprawnością ruchową* [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://teatrtrue.pl/?page_id=1060>.

Grzegorek, J. N., 2020. *Kultura taneczna osób niepełnosprawnych. Próba zdefiniowania* [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://teatrtrue.pl/?page_id=1060>.

Grzegorek, J. N., 2020. *Kultura taneczna osób z niepełnosprawnością. Metodyka czy animacja?* [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://teatrtrue.pl/?page_id=1060>.

Grzegorek, J. N., 2022. *Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego – inkluzja i animacja kultury tanecznej osób (nie?)pełnosprawnych* [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://teatrtrue.pl/?page_id=1060>.

Grzegorek, J. N., 2015. *Somaestetyczne konteksty tańca współczesnego, czyli o trudnej sztuce tworzenia siebie przez taniec* [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://teatrtrue.pl/?page_id=1060>.

Integracyjny Teatr Tańca – INTEGRA [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://teatrozbark.pl/integra/>>.

InTakt Festival 2025 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://intakt-festival.at/en/>>.

Jak brak wiedzy w sektorze kultury tworzy bariery dla artystek i artystów z niepełnosprawnością. 2021. British Council [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://www.britishcouncil.pl/sites/default/files/time-to-act-2021_summary-pol.pdf>.

Jestem artystą_tkq. Polscy artyści i artystki z niepełnosprawnością walczą o bycie rozpoznanymi w świecie sztuki. British Council [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.britishcouncil.pl/projekty/sztuka/jestem-artysta?c=hr>>.

Kanał DV8 Physical Theatre na platformie YouTube [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.youtube.com/user/dv8physicaltheatre>>.

Kim są osoby ze szczególnymi potrzebami? 2022 [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.sc.org.pl/kim-sa-osoby-ze-szczegolnymi-potrzebami/#::~:~:text=Osoby%20ze%20szczeg%C3%B3lnymi%20potrzebami%20to,zakresie%20mobilno%C5%9Bci%20czy%20percepcji%20>>.

Kinetic Light [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://kineticlight.org/>>.

Konarska, J., 2019. *Niepełnosprawność w ujęciu interdyscyplinarnym* [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://repozytorium.uafm.edu.pl/server/api/core/bitstreams/81b82ff0-bc-13-488b-b010-b46b4ead8afb/content>>.

Konior A., Pluszyńska A., 2025. *Wdrażanie dostępności w publicznych instytucjach kultury w Polsce*, Narodowe Centrum Kultury, [dostęp 30.08.2025], <<https://nck.pl/upload/2025/07/1-wdraz-anie-doste-pnos-ci-w-publicznych-instytucjach-kultury-w-polsce.pdf>>.

Kosińska, A. M., 2012. *Kultura na wyciągnięcie ręki – prawo „człowieka kulturalnego”*. „Edukacja prawnicza” nr 12 (138) [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.edukacjaprawnicza.pl/kultura-na-wyciagniecie-reki-prawo-czlowieka-kulturalnego/>>.

Lemańska K., 2019. *Choreografia inkluzywna na polskich scenach* [online], [dostęp: 5.08.2025], <<https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-118/artukul/choreografia-inkluzywna-na-polskich-sce-nach>>.

Marc Brew Company [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.marcbrew.com/>>.

Meet Share Dance [online], [dostęp: 04.08.2025]. <<https://meetshareddance.com/>>.

Muzeum sztuki Nowoczesnej w Warszawie, 2024. *Performans Freak Show* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://artmuseum.pl/wydarzenia/freak-show>>.

Müller, A., 2023. *Choreografie niepełnosprawności a klasyczny etos. Asymilacje i negocjacje*. „Ruch Literacki” R. LXIV, z. 5 (380) [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://journals.pan.pl/Content/132368/2023-05-RL-03.pdf?handler=pdf>>.

Müller, A., 2020. *Taniec a niepełnosprawność w Polsce* [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://taniecpolska.pl/krytyka/taniec-a-niepelnosprawnosc-w-polsce/>>.

Naked and disabled: the body as a site of strength and beauty. 2020. Europe beyond Access [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.europebeyondaccess.com/resources/naked-and-disabled-the-body-as-a-site-of-strength-and-beauty/>>.

Niepełnosprawni.pl, 2024. *Nieokiełznana moc ruchu* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://niepelnosprawni.pl/kultura/nieokiełznana-moc-ruchu>>.

Nowak, A., 2015. *Uczestnictwo osób niepełnosprawnych w kulturze* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://bazhum.muzhp.pl/media/texts/chowanna/2015-tom-1/chowanna-r2015-t1-s91-102.pdf>>.

Oslo International Dance Festival 2025 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.coda.dance/en>>.

Państwowy Fundusz Rehabilitacji Osób Niepełnosprawnych – konkursy [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.pfron.org.pl/o-funduszu/konkursy/>>.

Pastwa, M., 2021. *Ciało mówi inaczej. Relacja z laboratoriów Taniec i Niepełnosprawność* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://taniecpolska.pl/krytyka/cialo-mowi-inaczej-relacja-z-laboratoriow-taniec-i-niepelnosprawnosc/>>.

Pedagogika teatru inkluzywnego i tańca inkluzywnego [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.cb.szczecin.pl/tryb-studiow/studia-podyplomowe/studia-nienauczycielskie/pedagogika-teatru-i-tanca-inkluzywnego/>>.

pfron.org [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.pfron.org>>.

Plinta K., 2024. *Głuchy narrator. Rozmowa z Danielem Kotowskim*. „Szum” nr 1 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://magazynszum.pl/gluchy-narrator-rozmowa-z-danielem-kotowskim/>>.

Pogowski M., Sadowska A., 2022. *Udostępnianie kultury osobom niepełnosprawnym – potencjał spektaklu teatralnego w wykonaniu osób z dysfunkcją wzroku* [online], [dostęp: 05.08.2025], <<https://kn.pfron.org.pl/kn/artykuly/wydania-archiwalne/nr-iii-iv202244-45/654,Udostepnianie-kultury-osobom-niepelnosprawnym-potencjal-spektaku-teatralnego-w->>.

Pluszyńska, A., Kopeć, K., Laberschek, M., red., 2022. *Badania w sektorze kultury*. Dostępność [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://badania.kultura.uj.edu.pl/documents/140123949/152247417/Badania+w+sektorze+kultury.+Dost%C4%99pno%C5%9B%C4%87+-+publikacja+konferencyjna.pdf/0c8a8629-9c32-4ed4-a891-1121bd96da36>>.

Policht, P., Daniel Kotowski [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://culture.pl/pl/tworca/daniel-kotowski>>.

Projektowanie uniwersalne kultury [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://nck.pl/szkolenia-i-rozwoj/projektowanie-uniwersalne-kultury>>.

regionalneprogramyoperacyjne.pl [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://regionalneprogramyoperacyjne.pl/>>.

Research Series: Time to Act | Arts and Disability 2023 [online], [dostęp: 03.08.2025], <https://www.britishcouncil.org/research-insight/Time_to_Act_report?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=cearts-artsconsumers-disabilityarts-eu-regional-time-to-act-regional>.

Restress Dance Theatre [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://restlessdance.org>>.

Rzeźnicka-Krupa J., 2018. *Za miłosierdzie dziękujemy. Ciało – tożsamość – (nie)normatywność i performatywne strategie oporu* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://encyklopediateatru.pl/artykuly/262022/za-milosierdzie-dziekujemy-cialo-tozsamosc-nienormatywnosc-i-performatywne-strategie-oporu>>.

Sack, B., Zdybicka, M., 2005. *Taniec w rewalidacji dziecka niepełnosprawnego*, Uniwersytet Szczeciński - Instytut Pedagogiki [online], [dostęp: 03.08.2025], <edukacyjne.dyskursy.univ.szczecin.pl/taniec.htm>.

Sibikwa. Body Moves 2024 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.sibikwa.co.za/body-moves2024/>>.

Southbank Centre [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.southbankcentre.co.uk/about-us/>>.

Sterczyńska, A., 2014. *Wolność, równość, (meta)fizyka – o improwizacji kontaktowej* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://taniecpolska.pl/krytyka/wolnosc-rownosc-metafizyka-o-improwizacji-kontaktowej/>>.

Stopgap Dance Company [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.stopgapdance.com>>.

Szydlowska, E., 2009. *Taniec w profilaktyce społecznej* [online], [dostęp: 04.08.2025], <http://edukajaidialog.pl/publikacje/taniec_w_profilaktyce_spolecznej,133.html>.

Taniec i Niepełnosprawność: przekraczanie granic | ogłoszenie 2019 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://nimit.pl/aktualnosci/taniec-i-niepelnosprawnosc-przekraczanie-granic-nabor-uczestnikow/>>.

Taniec i Niepełnosprawność – Przekraczanie Granic 2024. Fotorelacja z laboratoriów 2024 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://nimit.pl/aktualnosci/taniec-i-niepelnosprawnosc-przekraczanie-granic-2024-fotorelacja-z-laboratoriow-czesc-i/>>.

Taniec i Niepełnosprawność – Przekraczanie Granic 2024. Nabór zgłoszeń na specjalistyczne szkolenia 2024 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://nimit.pl/aktualnosci/taniec-i-niepelnosprawnosc-przekraczanie-granic-2024-nabor-zgloszen-na-specjalistyczne-szkolenia/>>.

Taniec i Niepełnosprawność – Przekraczanie Granic 2024. Otwarty konkurs na prowadzących laboratoria 2024 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://nimit.pl/aktualnosci/taniec-i-niepelnosprawnosc-przekraczanie-granic-2024-otwarty-konkurs-na-prowadzacych-laboratoria/>>.

„Tańczące dłonie” 2025 [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://biennaedladziecka.pl/wp-content/uploads/2025/05/Tanczace-dlonie-przedprzewodnik.pdf>>.

Tatiana Cholewa [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://tatianacholewa.pl>>.

Teatr Tańca i Ruchu ROZBARK, 2014. *Gatunki Chronione* [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://teatrozbark.pl/archiwum/gatunki-chronione>>.

Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie – dostępność [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://teatrwwkrakowie.pl/dostepnosc>>.

Teatr Klucz im. Wojciecha Deneki [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://ckzamek.pl/podstrony/11407-teatr-klucz-im-wojciech-deneki/>>.

Teatr Mały Tychy, 2023. *O pracy z artystkami z niepełnosprawnościami opowiada Katarzyna Żegliska WYSPA 1* [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://www.youtube.com/watch?v=Ky-B1ePKp_kM>.

Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego TRUE [online], [dostęp: 03.08.2025], <https://teatrtrue.pl/?page_id=4329>.

Teatr 21/ Centrum Sztuki Włączającej – zasoby [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://teatr21.pl/zasoby/>>.

Teatr-Taniec-Niepełnosprawność. British Council [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.britishcouncil.pl/projekty/sztuka/sztuka-i-niepelnosprawnosc/teatr-taniec-niepelnosprawnosc>>.

Theater Thikwa [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://www.thikwa.de/>>.

The long read: Dance and Disability in Poland. 2020. Europe beyond Access [online], <<https://www.europebeyondaccess.com/resources/dance-and-disability-in-poland/>>.

Time to Act. Dwa lata później. 2023. British Council [online], [dostęp: 04.08.2025], <https://www.britishcouncil.org/sites/default/files/otm_time-to-act-2-executivesummary_polski.pdf>.

Narodowy Instytut Muzyki i Tańca. 2018. Warszawa/TEATR-TANIEC-NIEPEŁNOSPRAWNOŚĆ: Amy Butler, David Toole, Rafał Urbacki „Choreografia inkluzywna” [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://nimit.pl/aktualnosci/warszawateatr-taniec-niepelnosprawnosci-amy-butler-david-toole-rafal-urbacki-choreografia-inkluzywna-masterclass-juz-jutro-2559/>>.

Narodowe Centrum Badań i Rozwoju. 2024. *Ważna inwestycja w dostępność uczelni. Projekty zbliżające ludzi.* 2025 [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://www.gov.pl/web/ncbr/wazna-inwestycja-w-dostepnosc-uczelni-projekty-zblizajace-ludzi>>.

(Współ)tworzenie w instytucjach kultury. Partnerstwo, samorządność i sojusznictwo. 2024 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://kulturawrazliwa.pl/wp-content/uploads/2024/11/Wspoltworzenie-w-instytucjach-kultury.pdf>>.

X Dace Festival 2025 [online], [dostęp: 04.08.2025], <<https://kaaoscompany.fi/en/xd-f-2025/>>.

Żeglicka, K., 2019. *Nie ma granic między tańcem a niepełnosprawnością* [online], [dostęp: 03.08.2025], <<https://taniecpolaska.pl/aktualnosci/katarzyna-zeglicka-nie-ma-granic-miedzy-tancem-a-niepelnosprawnoscia/>>.

Taniec i rodzicielstwo. Choreografii troski

dra Emilia Cholewicka

Uniwersytet SWPS

ORCID: 0000-0001-9814-6750

Uprawnienia rodzicielskie wynikające z Kodeksu pracy przysługują zarówno matkom, jak i ojcom¹. W praktyce jednak to kobiety znacznie częściej korzystają z urlopów związanych z opieką nad dziećmi. Dane z 2018 r. wskazują, że na urlopie rodzicielskim lub wychowawczym przebywało 71% kobiet i zaledwie 21% mężczyzn, przy czym średnia długość urlopu wynosiła odpowiednio 59 tygodni dla kobiet i 8 tygodni dla mężczyzn (Szewiec, Zawora 2020, s. 27). W badaniach, które prowadziłam w latach 2020–2022, w zespołach baletowych w Polsce z urlopów długoterminowych korzystały wyłącznie kobiety (Cholewicka 2025).

W ostatnich latach obserwuje się jednak pozytywne zmiany. Wprowadzenie w 2023 r. unijnej dyrektywy *work-life balance*, która wydłużyła urlop rodzicielski do 41 tygodni i wprowadziła 9-tygodniowy, nieprzenoszalny urlop dla drugiego rodzica, przyczyniło się do wzrostu liczby ojców

¹ <https://sip.lex.pl/akty-prawne/dzu-dziennik-ustaw/kodeks-pracy-16789274/art-175-1>, dostęp: 03.07.2025.

korzystających z tego uprawnienia. Według danych Zakładu Ubezpieczeń Społecznych, w 2023 r. z urlopu rodzicielskiego skorzystało 19 tys. ojców, co stanowiło 7% uprawnionych mężczyzn – w porównaniu do zaledwie 3,7 tys. (1%) rok wcześniej (ZUS; Fundacja Share the Care 2024²).

Mimo tej zmiany, nadal widoczne są istotne dysproporcje. Średnia długość urlopu rodzicielskiego ojców w 2023 r. wynosiła 49 dni – niemal o połowę mniej niż w roku poprzednim (98 dni). W przypadku opieki nad chorym dzieckiem 79% dni nieobecności w pracy przypadało na matki, a tylko 21% na ojców.

W niniejszym artykule koncentruję się na kwestiach pracy opiekuńczej i rodzicielstwa w zawodach związanych z tańcem, ale także na szerszym kontekście decyzji o posiadaniu dzieci – zwłaszcza na etapie ciąży i ciała – analizowanych przez pryzmat rynku pracy oraz społeczno-kulturowych sił, które go konstytuują. Mam świadomość ograniczeń własnej perspektywy: moje badania skupione są w znacznej mierze na kobietach. Wynika to z opisanych wyżej statystyk, ale także z zakresu prowadzonych przeze mnie badań; po części również z faktu, że w kontekście istotnego z mojej perspektywy zjawiska, które określam mianem „ciałozależności” – rozumianego jako zależność pracy od ciała, które stanowi nie tylko narzędzie, ale i zasób niezbędny do jej wykonywania – skutki rodzicielstwa dotyczą w sposób bezpośredni przede wszystkim osoby posiadające macicę, czyli w przypadku baletu – najczęściej kobiety³.

Jednocześnie pragnę podkreślić, że dalsze etapy rodzicielstwa – po urodzeniu dziecka – obejmują także mężczyzn oraz osoby pełniące funkcje ojcowskie. Ich zaangażowanie i wkład również zasługują na uwagę,

² <https://sharethecare.pl/raport-tata-i-mama-w-domu-i-w-pracy/>, dostęp: 03.07.2025.

³ Sformułowanie „osoby posiadające macicę” używane jest tu w celu uwzględnienia faktu, że nie wszystkie osoby mające macicę identyfikują się jako kobiety (np. osoby transpłciowe lub niebinarne). Jest to język inkluzywny, stosowany m.in. w kontekście medycznym i prawnym, aby precyzyjnie opisać

szczególnie że – jak pokazują zarówno moje badania, jak i dostępne dane krajowe i europejskie – nigdy wcześniej w historii mężczyźni nie byli tak aktywnie obecni w sferze obowiązków opiekuńczych (CBOS 2018). Jedna z tancerek biorących udział w prowadzonych przeze mnie badaniach podkreśla istotną rolę swojego partnera w opiece nad dziećmi i swoim powrocie do pracy:

Pracowałam w zespole osiem lat. Dostałam się zaraz po ukończeniu szkoły. Wzięłam ślub i nie chciałam czekać. Nie po to brałam ślub, żeby nie mieć dziecka. Zaszłam w ciążę i poszłam na zwolnienie po czterech miesiącach. Bałam się – kilka moich koleżanek poroniło. Ale bardzo szybko wróciłam. Cztery miesiące po porodzie już byłam w pracy. Mój mąż wziął urlop tacierzyński – ma taką pracę, która mu na to pozwala. To on mnie motywował do szybkiego powrotu do formy (freelancerka, posttancerka zespołowa, 30 lat) (Cholewicka 2025, s. 284).

Niniejszy tekst stanowi przegląd wyników prowadzonych przeze mnie badań, a także raportów dotyczących tematyki rodzicielstwa. Przedstawiam w nim wyniki pogłębionych badań jakościowych prowadzonych przeze mnie w ramach projektu *Homo Saltatrix. Sytuacja kobiet na rynku pracy artystek i artystów baletu (2020–2023)*, jak również wnioski wypracowane wspólnie z Renatą Piotrowską-Auffret w ramach wydarzenia *Matki tańczą!* (Cholewicka, Piotrowska-Auffret 2024), zorganizowanego we współpracy z Ośrodkiem Kultury Ochota, które zgromadziło przedstawicielki środowiska tańca niezależnego (*Matki tańczą!* 2024).

grupę osób ze względu na cechy biologiczne, a nie tożsamość płciową. Tego rodzaju język inkluzywny wywodzi się z rozwoju teorii gender i refleksji nad konstrukcją płci, zapoczątkowanych m.in. przez Judith Butler, a rozwijanych w kontekście bioetyki, socjologii i języka praw człowieka. Zob. np.: Butler, J., 2024. *Uwikłani w płęć: Feminizm i polityka tożsamości* (K. Krasuska, tłum.). Wydawnictwo Krytyki Politycznej. (Oryginalnie wydano w 1990 jako *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*).

Ciało – narzędzie, które czuje

Zawody związane z tańcem – zarówno w balecie klasycznym, jak i we współczesnej choreografii – to profesje głęboko zakorzenione w dyscyplinie cielesnej, intensywnej pracy oraz pełnym zaangażowaniu w proces artystyczny. Jak pokazują wyniki badań jakościowych (Cholewicka 2025), nawarstwienie oczekiwań wobec tańczącego profesjonalnie ciała – jego funkcji reprezentacyjnej, estetycznej i choreograficznej – nierzadko koliduje z fizjologicznymi i społecznymi konsekwencjami osobistych wyborów, takich jak rodzicielstwo.

Badanie jakościowe, będące jedną ze składowych wielokomponentowego projektu badawczego, zostało zrealizowane w sezonach 2020/2021 oraz 2021/2022 i obejmowało 17 pogłębionych wywiadów z zawodowymi tancerkami baletu, zatrudnionymi w Polsce. Celem było uchwycenie przyczyn nierówności płciowych w strukturach instytucji baletowych oraz zebranie narracyjnych opisów doświadczeń kobiet pracujących w tym środowisku. Respondentki pochodziły z dziewięciu zespołów baletowych w Polsce, reprezentując różne szczeble kariery – od *corps de ballet* po solistki. Część z nich opuściła instytucjonalny system – podejmując pracę freelance, ucząc technik ruchu, czy nawet zupełnie zmieniając branżę na pozaartystyczną. Te zróżnicowane ścieżki pozwoliły uchwycić momenty wyjścia z „autopojetycznego kręgu baletu” (Cholewicka 2024) i prześledzić, jak wpływa to na przekonania, wartości i nawyki cielesno-umysłowe tancerek.

Raport *Matki tańczą!* z kolei, opracowany na podstawie trzydniowego forum badawczego zorganizowanego we wrześniu 2024 r. w Ośrodku Kultury Ochoty, stanowił ważny wkład w rozpoznanie sytuacji osób rodzicielskich w obszarze tańca niezależnego i choreografii w Polsce i Europie (*Matki tańczą!* 2024). W wydarzeniu wzięły udział osoby artystyczne, badawcze i aktywistyczne z Polski, Niemiec, Słowenii, Danii, Czech, Włoch i Belgii. Forum miało charakter interdyscyplinarny. Szczególną uwagę poświęcono specyfice doświadczenia artystek-matek pracujących w warunkach prekarność i freelancingu, mierzących się z brakiem systemowego wsparcia i instytucjonalnych polityk troski. Analizując

relacje uczestniczek, raport ukazuje szereg kluczowych problemów strukturalnych, takich jak „tyrania elastyczności”⁴, „życie koczownicze artystki”⁵, czy skutki tzw. „grantozy”⁶. Wydarzenie pozwoliło na sformułowanie rekomendacji mających na celu poprawę sytuacji rodziców w sektorze tańca oraz zapoczątkowało proces budowania wspólnoty i wiedzy wokół polityk troski i sprawiedliwości reprodukcyjnej w sztukach performatywnych.

Taniec należy bowiem do tych form sztuki, w których ciało pełni jednocześnie funkcję narzędzia i przekazu – to ono jest nośnikiem znaczeń i emocji. Relację ciało, jako medium pracy vs. ciało jako przestrzeń życia/egzystencji, w kontekście zawodowym, nazywam „ciałozależnością”. W pracy tancerki czy tancerza ciało nie tylko „służy” do wykonywania zawodu, lecz samo staje się centralnym elementem działalności artystycznej. Jak pokazuje praktyka, w momencie kontuzji jego „użytkowa” wartość – jako źródła ekspresji i pracy – gwałtownie spada. Podobnie jest w przypadku ciąży, a dalej połogu.

Osoby tańczące są równocześnie jednostkami wytwarzającymi i wcieleniem swojego „produktu” – to ich własne ciało staje się dobrem kulturowym, które oferują grupie odbiorczej. Ciało jest więc nie tylko prywatne (towarzyszy im w codzienności), ale także zawodowe – ściśle związane z ekonomią pracy artystycznej. To podwójne przyporządkowanie, wzmacniane przez silne zaangażowanie emocjonalne, może prowadzić do kryzysów w sytuacjach jego zmiany – bólu, kontuzji, starzenia się czy przekształceń wynikających z ciąży właśnie (m.in. Pickard 2015).

⁴ Tyrania elastyczności, czyli według uczestniczek zjawisko, w którym wymaga się absolutnej dostępności i elastyczności miejsc czy godzin pracy.

⁵ Życie koczownicze odnosi się do specyfiki pracy, która wykonywana jest nieustannie w różnych miejscach: instytucjach teatralnych, festiwalach, rezydencjach, co znowu łączy się z koniecznością zmiany miejsca życia, a także elastyczności.

⁶ Granttoza, czyli zjawisko polegające na poleganiu na zewnętrznych źródłach finansowania – grantach, stypendiach, pozwalających na wykonywanie pracy, a także utrzymanie.

Te momenty – fizycznego przeobrażenia – bywają krytyczne, szczególnie dla kobiet, które decydują się na macierzyństwo. Cięża, poród, a także połóg i powrót do fizjologii ciała sprzed ciąży (który często, nie jak w przypadku innych zawodów, zbiega się z okresem pracy nad powrotem do zawodowej formy tańczącego ciała) wystawiają na próbę nie tylko możliwości fizyczne, ale i poczucie tożsamości zawodowej, głęboko zakorzenione w cielesności i dyspozycyjności tańczących kobiet. Rodzicielstwo zatem, w kontekście tańca, jawi się jako szczególne wyzwanie – wymaga ono renegocjacji relacji z ciałem, składowych budujących tożsamość jednostki oraz redefinicji jego miejsca w strukturze pracy i sztuki.

Zdaniem Adrienne Rich:

W patriarchalnej mitologii, symbolice snów, teologii, języku przepływają obok siebie dwie idee. Z jednej strony, kobiece ciało jest nieczyste, zepsute, krwawiące, niebezpieczne dla męskości, to źródło moralnego i fizycznego skażenia, „brama diabła”. Z drugiej strony, jako matka kobieta jest dobroczynna, święta, czysta, aseksualna, odżywcza; a fizyczny potencjał macierzyństwa – to samo ciało z jego krwawieniami i tajemnicami – jest jej jedynym przeznaczeniem i usprawiedliwieniem w życiu. Te dwie idee zostały głęboko zinternalizowane w kobietach, nawet w najbardziej niezależnych z nas, tych, które wydają się prowadzić najbardziej swobodne życie (Rich 1986, s. 80, tłum. E. Cholewicka).

Cięża i decyzja o macierzyństwie

Na rynku pracy, w wykonywanym zawodzie, ciało tancerki staje się więc polem negocjacji pomiędzy artystyczną dyspozycyjnością a biologiczną cyklicznością. Jak wskazuje Ali Duffy, tancerki-matki doświadczają radykalnego przesunięcia w relacji do własnego ciała – staje się ono jednocześnie sceną opieki i przestrzenią performansu (Duffy 2023, s. 108).

W tańcu, bardzo często gotowość do posiadania dzieci zbiega się z osiągnięciem szczytu kariery artystycznej, która, by się rozwinąć, a raczej, używając trybu aktywnego – by osoba mogła ją rozwinąć, również wymaga czasu, doświadczenia, dojrzałości, a także zbudowania swojej marki i sieci kontaktów.

Niektóre tancerki [tańczą] do czwartego [miesiąca], jeszcze im nie było widać brzucha i tańczyły spektakle, więc... Ja mówię: jak? Przecież to jest niebezpieczne. Jesteś na scenie, na scenie się wielu rzeczy nie czuje. Emocje też nas chłoną. No ja bym się bała. No więc niektóre tancerki nie mówią też, że są w ciąży, na początku swojej ciąży. Boją się może? A może chcą dłużej pracować (koryfejka, 29 lat) (Cholewicka 2025, s. 296).

W ekonomii czas postrzegany jest jako zasób rzadki – ograniczony i wymagający efektywnego zarządzania. W tańcu, gdzie kariera zawodowa bywa wyjątkowo krótka i intensywna (Cholewicka 2025), czas nabiera szczególnego znaczenia – staje się nie tylko dobrem deficytowym, ale także nośnikiem decyzji o ogromnym ciężarze egzystencjalnym i profesjonalnym. Dla tancerek oznacza to nieustanną konieczność szacowania, czy i kiedy warto inwestować go w rozwój kariery, a kiedy – w inne aspekty życia, takie jak macierzyństwo.

W rzeczywistości scenicznej, gdzie każde miesiące mogą decydować o obsadzie ról czy produkcji pracy, „utrata” czasu, związana z ciążą czy urlopem macierzyńskim jest postrzegana nie tylko jako przerwa w pracy, ale jako realne zagrożenie dla pozycji w zespole, czy, szerzej, branży tańca niezależnego. W tym kontekście decyzja o rodzicielstwie wymaga od kobiet ogromnej odwagi i gotowości na możliwe konsekwencje. Jedna z moich rozmówczyń, opowiadając o własnych rozważaniach na temat macierzyństwa, oddaje napięcia między presją czasu scenicznego a pragnieniem podążania za własnym rytmem życia:

Oczywiście nie zatańczę może wielu tam ról, ominą mnie jakieś premiery – tak, w trakcie macierzyńskiego albo w trakcie po prostu tego

całego czasu. I też gdybym miała dziecko to bym nie chciała wracać tak szybko do pracy, bo już niektóre tancerki po miesiącu, po dwóch miesiącach, już są w pracy i działają. Ja chcę sobie dać czas. Wiemy, że nasze ciało się zmienia, także po ciąży. No może to być trudne wrócić w pracy kiedy to ciało może jeszcze nie jest gotowe, ale nie wiem, no, myślę, że nie możemy się gdzieś tam stopować przez naszą karierę od robienia czegoś co chcemy robić. Jeżeli chcemy mieć dziecko to miejmy to dziecko (koryfeja, 29 lat) (Cholewicka 2025, s. 295).

To świadectwo ujawnia nie tylko świadomość fizycznych i emocjonalnych wyzwań związanych z powrotem do pracy po porodzie, ale i rosnącą potrzebę redefinicji wartości czasu w świecie tańca – jako zasobu, który powinien służyć nie tylko produkcji artystycznej, ale i podmiotowemu doświadczeniu życia.

Warto jednak przyjrzeć się bliżej samej kategorii czasu jako „zasobu rzadkiego” – pojęcia, które nie jest neutralne teoretycznie. W dominującym nurcie ekonomii neoklasycznej, inspirowanym m.in. teorią Gary’ego Beckera (1965), czas jest ujmowany jako ograniczony zasób, który jednostki racjonalnie alokują między różne aktywności: pracę zarobkową, odpoczynek, opiekę czy działania twórcze. W tym ujęciu każda godzina przeznaczona na jedną aktywność wiąże się z kosztem alternatywnym – a więc rezygnacją z innych możliwości. Takie spojrzenie znajduje szczególne zastosowanie w analizie pracy opiekuńczej i nieodpłatnej, co podkreślają przedstawicielki ekonomii feministycznej, jak Nancy Folbre (2001) czy Marilyn Waring (1990), wskazując, że czas poświęcony na opiekę czy macierzyństwo również podlega alokacji, choć często nie jest rozpoznawany w kategoriach produktywności. Jednocześnie warto zaznaczyć, że inne nurty – np. postkeynesowskie czy instytucjonalne – traktują czas raczej jako kontekst społeczno-ekonomiczny niż zasób sam w sobie. W tańcu, gdzie ramy czasowe kariery są szczególnie ograniczone biologicznie, fizjologicznie i instytucjonalnie, spojrzenie na czas jako zasób – choć uproszczone – nabiera konkretnego, namacalnego wymiaru.

Instytucja macierzyństwa a doświadczenie bycia matką

Sytuacja ojców w tańcu również wydaje się nieoczywista. Jak mówi jedna z respondentek:

Myszę, że [posiadanie dziecka] wpłynie na jego [partnera] życie bardzo, bo jednak musisz poświęcić temu czas. Oddać siebie. I musisz tam być. Widzę, że wpływa na niektórych tancerzy bardzo. I to też chyba zależy od matki, bo niektóre są takie bardzo despotyczne, że masz być przy mnie. Dlaczego jesteś w teatrze i tańczysz jeżeli ja jestem tutaj, zaraz mam urodzić dziecko, są takie. No widzę po nich, że oni, jest im trudno. Niektórzy się bardzo cieszą, mają też taką energię do pracy, jeszcze bardziej jakoś, są szczęśliwi i pozytywnie nastawieni. Mój partner, chyba by to bardzo zmieniło jego życie, dlatego może jeszcze nie jest na to gotowy (koryfejka, 29 lat).

Wsparcie osób bliskich wydaje się tu kluczowe, szczególnie, że jak zaznaczałam, dla tancerki połóg i roczny urlop macierzyński, nie są czasem powolnej regeneracji (która w przypadku kobiecego ciała trwa ok. 12 miesięcy), a czasem powrotu do formy – pełnej gotowości do wykonywania pracy zawodowej, w pełnym wymiarze.

Z relacji rozmówczyń wynika, że powrót do pracy po porodzie wiąże się także z ogromnym wysiłkiem organizacyjnym i emocjonalnym. Duffy opisuje to zjawisko jako „emocjonalny podwójny obowiązek” (2023, s. 143), który w przypadku artystek dodatkowo wzmacniany jest przez poczucie łatwej zastępowalności i szybko mijającego czasu:

Nie wstrzymujmy się, bo jest kariera, bo tańczę, bo moje ciało się zmienia. Wiele tancerek się o to boi, że gdzieś tam to ciało już nie wróci do formy, a czasami wraca do jeszcze lepszej formy, moim zdaniem. Więc myślę... znaczy nie wiem; macierzyństwo jest wspaniałe, ale jeżeli ktoś je czuje (solistka 30 lat) (Cholewicka 2025, s. 295).

Choć po ciąży i porodzie ciało się zmienia, jest zupełnie inne, to, to właśnie jest ten moment, kiedy kobiecie udaje się „wyłamać” z autopojetycznego systemu organizującego świat tańca (Cholewicka 2024). Jej ciało, dotychczas postrzegane przede wszystkim, jako narzędzie pracy, staje się światem dla nienarodzonego dziecka, później przestrzenią bliskości z nim, a więc czułości i łagodności – tak rzadkich uczuć względem narzędzia pracy, w świecie fizycznego rygoru tańca. Ten stan to również szansa na redefinicję własnej relacji ze sceną:

Poszłam od razu na zwolnienie. W sumie wynikało to też z tego, że miałam tuż przed samą ciążą kontuzję. Więc to też się tak, no tak. Tak to się połączyło śmiesznie. Ale byłam od początku na zwolnieniu. Byłam cały rok, wzięłam później po urodzeniu [imię dziecka], i wracając do pracy super, w ogóle ekstra ciało. Czuję się pod tym względem mega uprzywilejowana. I że po prostu udało mi się jakoś tak naprawdę taki luz właśnie w głowie był potrzebny. I taki odpoczynek po tylu latach działań (tancerka zespołowa, 31 lat).

Takie doświadczenia i przekonania świadczą o przekształceniu systemu wartości i przeformułowaniu pojęcia sukcesu. To – jak pisze Duffy – nowy model sukcesu oparty na integracji, nie na eskalacji (2023, s. 170). Amerykańska badaczka (2023, s. 121) zauważa również, że w okresie okołoporodowym ciało artystki zostaje zakotwiczone w wielowarstwowej dynamice napięcia między potrzebą bliskości a publicznym obowiązkiem ekspresji. Tancerki doświadczają często „rozszerzenia funkcji ciała” – z jednej strony jest ono źródłem czułości, karmienia i kontaktu, z drugiej – obiektem profesjonalnej oceny, zdyscyplinowanego treningu i rygoru praktyki twórczej. Ta specyficzna sytuacja wymaga jednocześnie większej świadomości osób o fizjologii kobiecego (tańczącego) ciała, ale także systemowego wsparcia tancerek – matek.

Redefinicja instytucji macierzyństwa

Jednym z kluczowych rozróżnień teoretycznych, które w znaczący sposób wpłynęło na feministyczne badania nad macierzyństwem, jest to zaproponowane przez Adrienne Rich w książce *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1986 [1976]): „instytucja macierzyństwa jest czymś innym niż doświadczenie bycia matką” (Rich 2021, s. 432). To krótkie, lecz wieloznaczne stwierdzenie odsłania fundamentalne napięcie między tym, czym macierzyństwo jest jako konstrukcja społeczna, a tym, czym może być jako osobiste, zindywidualizowane i często ambiwalentne doświadczenie.

Instytucja macierzyństwa, według Rich, to zbiór norm, oczekiwań i struktur społecznych, które kształtują rolę matki w sposób podporządkowany systemowi patriarchalnemu. Ten instytucjonalny wymiar wiąże się z przypisywaniem kobietom „naturalnej” predyspozycji do opieki, poświęcenia i emocjonalnej dostępności, nie pozostawiając przestrzeni na złożoność, ambiwalencję czy niezgodę. Instytucjonalne macierzyństwo służy jako mechanizm społecznej kontroli: reguluje kobiece ciało (m.in. poprzez normy dotyczące ciąży, porodu, karmienia piersią), ogranicza ich autonomię zawodową i społeczną, a także narzuca określone wzory „dobrej matki” – cierplivej, obecnej, bezwarunkowo oddanej. Współczesne badania nad neoliberalną wersją tej instytucji (np. Hays 1996) wskazują, że wzór ten dziś często ulega intensyfikacji poprzez oczekiwanie jednoczesnej perfekcyjnej opieki, efektywności zawodowej i emocjonalnej zaradności. Tancerki, z pielęgnowanym od początków edukacji mechanizmem dążenia do perfekcji są tu wyjątkowo podatną na obciążenia podwójnej roli – matki i artystki, grupą społeczną.

Zupełnie czym innym – i nierzadko sprzecznym z tym wzorcem – jest osobiste doświadczenie bycia matką. Rich, pisząc z autobiograficznej perspektywy, pokazuje, że doświadczenie to może być źródłem głębokiej miłości, ale i frustracji; spełnienia, ale i utraty. Doświadczenie macierzyństwa jest cielesne, emocjonalne, często sprzeczne z wyobrażeniami na jego temat. Może być żywe, afirmatywne, ale też trudne,

obciążające i ambiwalentne. Przede wszystkim – jest różnorodne. Kobiety i osoby identyfikujące się jako matki doświadczają macierzyństwa w kontekście odmiennych uwarunkowań społecznych, klasowych, kulturowych, psychicznych i zawodowych.

To rozróżnienie ma także znaczenie polityczne i epistemologiczne – umożliwia bowiem krytykę opresyjnych elementów instytucji macierzyństwa bez negowania emocjonalnej głębi i indywidualnego sensu relacji matka–dziecko. W praktyce oznacza to również możliwość tworzenia przestrzeni, w których macierzyństwo może być przeżywane bardziej swobodnie, zgodnie z osobistymi rytmemi, potrzebami i wyborami, a nie wyłącznie wedle społecznie narzuconych norm, a tańczące–matczyne ciało nabiera nowych znaczeń.

W kontekście sztuk, tancerki czy performerek to rozróżnienie nabiera dodatkowej ostrości. Jak pisze Duffy:

Macierzyńskie ciało w tańcu było historycznie postrzegane jako tymczasowy kompromis, zakłócenie. Dopiero od niedawna zaczynamy postrzegać macierzyństwo jako stały element kariery tancerki, a nie przerwę w niej (tłum. E. Cholewicka za Duffy 2020, s. 14).

Doświadczenie bycia matką w polu sztuki nie musi mieć charakteru oksymoronu, a może być afirmacją nowego etapu twórczości, redefinicją relacji z ciałem i czasem, a także źródłem nowych praktyk – często opartych na trosce, współdzieleniu, uważności.

Fajnie czerpać radość z pracy, z tego co się teraz dzieje i na scenie i gdzie jestem. I jakby właśnie mieć taki luz. Po dziecku też jest dużo luzu. W ogóle inna perspektywa i tak dalej, zmienia się, więc właśnie cieszyć się z tego luzu. Takiego, że ja przecież nikomu nic nie muszę udowadniać. Ja już dostatecznie dużo osiągnęłam, żeby... móc przewartościować to wszystko w życiu, prawda... (tancerka zespołowa, 31 lat).

Zatem, jak pokazuje Rich, a po niej kolejne pokolenia badaczek i praktyczek, oddzielenie instytucji macierzyństwa od jego doświadczenia nie tylko odsłania mechanizmy opresji, ale też otwiera pole do przekształceń – politycznych, społecznych i artystycznych.

Sztuka i troska

Działania łączące sztukę z osobistym doświadczeniem stają się ważnym narzędziem krytyki instytucji sztuki, w tym tańca, jako przestrzeni ekskluzywnej, wykluczającej osoby opiekujące się innymi. Podobnie jak Rich, artystki często podejmują tematykę rodzicielstwa w ramach swojej praktyki twórczej. W polskiej praktyce tanecznej jest to wiele artystek działających w polu nowej choreografii, m.in. Renata Poptrowska-Auffret (*Wylewa się ze mnie samo złoto*) czy Anna Wańtuch (*Mater matters*). Sztuka staje się tu nie tylko narzędziem wyrazu, ale też medium krytyki oraz przestrzenią uzdrawiania i wspólnoty. To potwierdza intuicję Duffy, że „macierzyństwo może być zasobem choreograficznym, a nie tylko przeszkodą w pracy” (2023, s. 109).

W trakcie Forum *Matki Tańczą!* również podkreślono, że sfera opieki może być źródłem wartości performatywnej (Cholewicka, Piotrowska-Auffret 2024). To przesunięcie paradygmatu – od opieki jako obowiązku do opieki jako zasobu – jest istotnym postulatem przyszłości sceny tanecznej, przy zapewnionych odpowiednich warunkach społecznych i zmianach w polityce pracy w zawodach artystycznych.

Transformacje, strategie przetrwania i postulaty systemowe

Świat tańca wciąż cechują dysproporcje, chociażby w proporcjach płci w choreografii – spektaklach pokazywanych na największych scenach europejskich czy amerykańskich (Cholewicka 2025, raporty Dance Data Project, m.in. 2024, 2025ab). Jedną z tancerek przyczyną braku kobiet

w przestrzeni choreografii baletowej (Cholewicka 2021ab) widzi w podziale obowiązków, które bardziej obciążają kobiety, także te pracujące w tańcu:

No znowu, ja myślę, że trzeba tego szukać, no, chociażby w tym, że kobiety zajmują się dzieckiem, nie, faceci mają łatwiej. I ta kariera jego, nawet w balecie będzie owocniejsza. Trzeba naprawdę, no chociażby Anię [nazwisko], przykład Ani. Ona naprawdę poświęca się temu w 100%. Ona jeździ, to widać ile to pracy potrzeba, żeby zrobić coś swojego, żeby to jeszcze było dobre (tancerka zespołowa, 31 lat).

Klasyczna koncepcja *second shift*⁷ Arlie Hochschild i Anne Machung (2012), które analizowały nierówności w podziale obowiązków domowych wśród kobiet zawodowo aktywnych, silnie ujawnia się w zawodach z obszaru tańca. Co więcej, zdarza się, że w związku z charakterem pacy (system godzin prób, wieczorne spektakle, rezydencje twórcze, etc.) dzieci stają się immanentną częścią tego ekosystemu, towarzysząc rodzicom w środowisku pracy. W wielu wypowiedziach uczestniczek Forum *Matki tańczą!* pojawiał się temat „pracy podwójnej”, która wiązała się nie tylko z wykonywaniem pracy zawodowej, zdobywaniem na nią środków (stypendia, granty), ale także organizacją i finansowaniem pracy opiekuńczej w trakcie wymagającej elastyczności i dyspozycyjności pracy zawodowej.

Brak systemowego wsparcia prowadzi nie tylko do wypalenia, ale także do utraty utalentowanych artystek, które mogłyby kontynuować twórczość, gdyby warunki były bardziej inkluzywne. Sytuacja ta oddaje nie tyle jednostkowe trudności, ile powszechny mechanizm wypychania matek poza margines sztuki⁸.

⁷ Termin *second shift*, wprowadzony przez Arlie Hochschild i Anne Machung w książce *The Second Shift: Working Parents and the Revolution at Home* (1989), odnosi się do dodatkowej, nieodpłatnej pracy wykonywanej przez kobiety w domu po zakończeniu płatnej pracy zawodowej. Obejmuje ona takie obowiązki jak opieka nad dziećmi, sprzątanie, gotowanie czy organizacja życia rodzinnego.

⁸ Zob. Manifest Hettie Judah *How Not To Exclude Artist Parents: Some Guidelines for Institutions and Residencies*.

Warto przywołać tu również dane zawarte w raporcie *Na wyspach Bergamutach podobno... Opowieść o mitach i rzeczywistości rodzicielstwa artystek i artystów* (Warszawskie Obserwatorium Kultury 2025) opracowany przez zespół WOK w 2025 r., który dokumentuje doświadczenia osób opiekuńczych aktywnych w polu sztuki (Bourdieu 2007). Raport odnotowuje znaczącą rolę nieformalnych form wsparcia, także w środowiskach teatralnych i performatywnych. Osoby biorące udział w jakościowej części badania wspominały o cichej solidarności choreografów, inspirentek i zespołu technicznego – jednocześnie podkreślając, że wsparcie to ma charakter przysługi, nieinstytucjonalnego mechanizmu. Z perspektywy polityki kulturalnej i organizacji pracy artystycznej, świadczy to o braku sformalizowanych narzędzi, które odpowiadałyby na potrzeby osób opiekuńczych, a jednocześnie już wypracowanych mechanizmów, które mogłyby stać się częścią formalnego systemu.

Jedna z choreografek opowiada o przyjęciu propozycji współpracy, kiedy miała roczne dziecko. Obawiając się utraty zlecenia, nie poinformowała dyrekcji teatru, że zamierza przyjechać z dzieckiem i partnerem. Jak wspomina, dopiero po przyjeździe, późno w nocy, dyrektor zareagował zaskoczeniem i deklaracją wsparcia – jednak nie zmienia to faktu, że pierwotna decyzja artystki była podszyta lękiem i brakiem poczucia bezpieczeństwa, wynikającymi prawdopodobnie z braku formalnych procedur wspierających rodziców – artystów(-ki).

W raporcie *Matki Tańczą!* wskazujemy z Renatą Piotrowską-Auffret, odwołując się do opinii i doświadczeń uczestniczek i uczestników forum, rekomendacje dla polityki kulturalnej w kontekście polityk troski i pracy opiekuńczej w sztuce tańca, w obszarze szeroko rozumianego freelance'u (Cholewicka, Piotrowska-Auffret 2024, s. 22–24):

1. Tworzenie przyjaznych rodzinie warunków pracy w instytucjach kultury
 - a. Dofinansowanie opieki nad dziećmi jako koszt kwalifikowany
 - b. Praktykowanie podwójnych obsad w przypadku tancerek-matek
2. Równowaga praca-życie dla artystek-matek
 - a. Urlopy macierzyńskie dla wszystkich artystek-matek, także freelancerek

- b.** Ochronne okresy dla matek wracających do pracy
 - c.** Wydarzenia dostępne dla osób z dziećmi (dostosowana przestrzeń, wcześniejsze godziny wydarzeń, opieka podczas wydarzeń)
 - e.** Opieka nad dziećmi w miejscu pracy zapewniona przez organizatora/pracodawcę
- 3.** Programy mentoringowe i sieci wsparcia dla matek-artystek
 - a.** Mentoring dla matek w sektorze sztuki
 - b.** Grupy wsparcia i sieci samopomocowe
- 4.** Rezydencje artystyczne przyjazne rodzicom z naciskiem na lokalne zasięgi
 - a.** Rezydencje artystyczne z opcją opieki nad dziećmi
 - b.** Rezydencje domowe (*home residencies*)⁹
- 5.** Płatne urlopy macierzyńskie i rodzicielskie dla osób pracujących freelancersko
- 6.** Zwiększenie widoczności i reprezentacji matek w sztuce
 - a.** Widoczność matek w historii sztuki¹⁰
 - b.** Kampanie rzecznicze i edukacyjne
- 7.** Świadczenia finansowe i społeczne
 - a.** Minimalny dochód gwarantowany (*universal basic income*)¹¹
 - b.** Zabezpieczenia socjalne – dostęp do publicznej opieki zdrowotnej, urlopy opiekuńcze i wychowawcze

⁹ Finansowanie procesu twórczego i wsparcie instytucjonalne, ale w przestrzeni domowej lub lokalnej – bez konieczności podróży i zmiany miejsca czasowego zamieszkania.

¹⁰ Działania z nurtu herstorycznego podkreślające obecność matek w polu sztuki, także z historycznego punktu widzenia, jako przeciwwaga dla artystek – kobiet oddających się wyłącznie sztuce, poświęcających w imię sztuki i rezygnujących z rodziny.

¹¹ Koncepcja polityki społecznej zakładająca regularne, bezwarunkowe wypłaty środków pieniężnych wszystkim obywatelom, niezależnie od ich dochodu, sytuacji zawodowej czy majątkowej. Celem UBI jest zapewnienie minimalnego zabezpieczenia ekonomicznego i redukcja ubóstwa, przy jednoczesnym uproszczeniu systemów pomocy społecznej.

Przestrzenie sieciowania i wymiany doświadczeń stanowią ważne uzupełnienie instytucjonalnych braków i wskazują kierunek możliwych systemowych zmian. Przykładami instytucji – kolektywów czy wydarzeń wspierających i troszczących się są tutaj: Matki Twórczynie¹², Mamy Wolne¹³ czy Dance Mama¹⁴. Ich obecność wzmacnia moją tezę, że choreografia troski – rozumiana jako organizacja pracy artystycznej wokół realnych potrzeb ciał, rytmów i relacji – staje się postulatem nie tylko etycznym, ale też strukturalnym.

Zakończenie: choreografie troski

Taniec – ze swym fizycznym rygorem, efemerycznością i wysokimi wymaganiami wobec ciała – długo pozostawał w cieniu tematów opieki i rodzicielstwa. Ciało tancerki, choć centralne, było raczej „obiektem doskonałości” niż „przestrzenią troski”. Tymczasem doświadczenie macierzyństwa – wraz z jego cielesnymi, czasowymi i emocjonalnymi konsekwencjami – odsłania nie tylko granice tego modelu, ale także jego potencjalną przemianę.

Jak pokazują zarówno badania jakościowe, jak i praktyki artystyczne, macierzyństwo w tańcu może być źródłem transformacji: osobistej, instytucjonalnej i estetycznej (Cholewicka, Piotrowska-Auffret 2025; Duffy 2023). To właśnie poprzez redefinicję relacji z czasem, ciałem i wspólnotą, rodzicielstwo staje się szansą na przemyślenie modeli produkcji artystycznej – nie jako linearnej ścieżki rozwoju, lecz jako cyklicznego, ucieleśnionego procesu, uwzględniającego rytmy życia i opieki.

Choreografia troski – rozumiana zarówno jako konkretna praktyka organizacji pracy, jak i jako estetyczno-polityczny projekt – wskazuje

¹² https://www.facebook.com/p/Matki-tw%C3%B3rczynie-61558571767578/?locale=da_DK, dostęp: 07.07.2025.

¹³ <https://mamywolne.my.canva.site>, dostęp: 07.07.2025.

¹⁴ <https://www.dancemama.org/>, dostęp: 11.07.2025.

drogę ku bardziej inkluzywnej przyszłości sztuk performatywnych. Przyszłości, w której ciała nie są eksploatowane, lecz słuchane. W której rytm sceny może dostosować się do rytmu życia, a nie odwrotnie.

Duffy (2023, s. 174) podkreśla, że przyszłość praktyk tanecznych będzie zależała od zdolności instytucji do uwzględnienia „czułości jako zasady organizacyjnej”. W tym ujęciu praca twórcza nie stoi w sprzeczności z macierzyństwem – wręcz przeciwnie, doświadczenie opieki może stać się fundamentem nowej etyki współpracy, procesu i (współ) tworzenia.

Dlatego potrzebujemy nie tylko zmian systemowych – od rezydencji przyjaznych rodzicom po instytucjonalne uznanie opieki jako pracy – ale również głębokiej zmiany wyobraźni. Takiej, która pozwoli zobaczyć matkę jako artystkę, a artystkę jako matkę. Nie jako wyjątek, lecz jako pełnoprawną uczestniczkę pola sztuki (Bourdieu 2007). Jedną z inicjatyw Fundacji Ciało/Umysł, wystawa pt. *Myslałam, że tancerki nie mają dzieci* (2025), porusza omawiane w artykule napięcie między byciem matką a byciem artystką¹⁵.

W tym sensie tekst ten jest także gestem troski – o inne kobiety, o inne ciała, o przyszłe pokolenia artystek i artystów, a także widzów i widzki – rodziców. Jest próbą zapisania ścieżek, które już dziś przecierają tancerki-matki, performerki-rodzicielki, artystki opiekujące się innymi, i artyści przejmujący role rodzicielskie, opiekuńcze i troszczące się postawy. To te osoby udowadniają, że można tańczyć inaczej: nie szybciej, nie dalej – ale wspólnie. Nie przeciw ciału, lecz z nim. I być może to właśnie ten taniec – taniec troski – stanie się najważniejszą choreografią nadchodzących lat. ➤

¹⁵ <https://www.cialoumysl.pl/news-myslam-ze-tancerki-nie-maja-dzieci/>,
dostęp: 07.07.2025.

Bibliografia

- Becker, G. S., 1965. *A Theory of the Allocation of Time*. „The economic journal” 75(299), s. 493–517.
- Bourdieu, P., 2007. *Reguły sztuki: geneza i struktura pola literackiego*. Kraków : Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”.
- Cholewicka, E., 2021a. *Kobieta, balet i choreografia. Nierówna sytuacja choreografek na rynku pracy w Polsce*. „Zarządzanie w Kulturdzie” 22(4), s. 437–453.
- Cholewicka, E., 2021b. *Women to the Placards! The Socio-economic situation of female choreographers in the male world of ballet art*. „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 13(2), s. 72–89.
- Cholewicka, E. 2025. *The autopoiesis of ballet. How the classical dance education system affects the lack of female ballet leaders in Poland*. Research in Dance Education, 26(1), s. 123–142 [online], [dostęp: 03.09.2025], <<https://doi.org/10.1080/14647893.2025.2455678>>.
- Cholewicka, E., Piotrowska-Auffret, R., 2024. *Matki Tańczą! Osoby rodzicielskie w choreografii*. Międzynarodowe Forum Badawcze. Warszawa: Ośrodek Kultury Ochota.
- Dance Data Project. 2025 [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://dancedataproject.com/ddp-research/global-leadership-report-2025/>>.
- Dance Data Project. 2024 [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://dancedataproject.com/ddp-research/the-largest-ballet-classically-based-companies-leadership2024/>>.
- Dance Data Project. 2023/2024 [online], [dostęp: 04.07.2025], <<https://dancedataproject.com/ddp-research/season-overview-2023-2024/>>.
- Dance Mama [online], [dostęp: 11.07.2025], <<https://www.dancemama.org/>>.
- Duffy, A., 2023. *Dancing motherhood*. London: Routledge.
- Folbre, N., 2001. *The Invisible Heart: Economics and Family Values*. New York: The New Press, 2001.
- Fundacja Share the Care & Zakład Ubezpieczeń Społecznych. 2024. *Tata na rodzicielskim. Co mówią liczby o ojcostwie w Polsce*. Raport [online], [dostęp: 28.05.2025], <<https://sharethe-care.pl/tata-na-rodzicielskim/>>.
- Hochschild, A., & Machung, A., 2012. *The second shift: Working families and the revolution at home*. London. Penguin.
- Judah, H., *How Not To Exclude Artist Parents: Some Guidelines for Institutions and Residencies* [online], [dostęp: 03.09.2025], <<https://www.artist-parents.com/>>.
- CBOS. 2018. *Kobiety i mężczyźni w domu*. Komunikat z badań nr 127/2018 [online], [dostęp: 25.08.2025], <https://www.cbos.pl/SPISKOM.POL/2018/K_127_18.PDF>.
- Festival Mamy wolne. 2025 [online], [dostęp: 07.07.2025], <<https://mamywolne.my.canva.site/>>.

Matki twórczynie [online], [dostęp: 07.07.2025], <https://www.facebook.com/p/Matki-tw%C3%B3rczynie-61558571767578/?locale=da_DK>.

Myslałam, że tancerki nie mają dzieci. 2025 [online], [dostęp: 07.07.2025], <<https://www.cialoumysl.pl/news-myslałam-ze-tancerki-nie-maja-dzieci/>>.

Pickard, A. (2015). *Ballet Body Narratives. Pain, Pleasure and Perfection in Embodied Identity*. Oxford, United Kingdom: Peter Lang Verlag. Retrieved Sep 3, 2025, from 10.3726/978-3-0353-0717-7.

Rich, A., 2021. *Of woman born: Motherhood as experience and institution*. New York, London: WW Norton & Company.

Szwiec, A., Zawora, M., 2020. *Gender Gap po polsku*. Raport z badania. Warszawa–Karaków: Stowarzyszenie Women in Technology Poland [online], [dostęp: 29.04.2023], <https://uploads-ssl.webflow.com/63b83afa6df4ef75243a1782/6404f43ae2cfd95812fb5e3c_Gender_gap_po_polsku.pdf>.

Waring, M.; Steinem, G. 1990. *If Women Counted: A New Feminist Economics*. San Francisco: Harpercollins.



Valeska, Valeska, Valeska, Valeska

Sticky Fingers Club, chor. Dominika Knapik

Polska Platforma Tańca 2024

fot. HaWa



2. **Taniec w Polsce 2025**
Badania i opracowania eksperckie

Dyskurs(y) tańca

Wprowadzenie

Karolina Bilska

Kierowniczka Działu Wydawniczego NIMiT

Taniec postrzegany jest jako popularna aktywność sprzyjającą zdrowiu człowieku, atrakcyjna rozrywka towarzyska czy wreszcie ważna dziedzina sztuki, jednak paradoksalnie wydaje się nie być wystarczająco doceniany w naszym kraju.

Takie deprecjonujące podejście widoczne jest już na poziomie edukacji podstawowej i ponadpodstawowej, która to zarówno w zakresie teorii, jak i praktyki marginalnie traktuje zagadnienia taneczne. Na ugruntowanie tego stanu rzeczy wpływa także brak możliwości studiowania na teoretycznych kierunkach choreologicznych w ramach studiów I i II stopnia, a konsekwencją jest rozproszenie polskich badaczek i badaczy tańca, którzy realizuje swoje prace badawcze na różnych typach uczelni i w ramach różnorodnych dyscyplin naukowych.

Podobnych wniosków dostarcza analiza propozycji telewizyjnych. Rzadko emitowane są programy taneczne, a jeśli już się pojawiają, to głównie konkursy, szczególnie te z udziałem gwiazd. W audycjach o charakterze informacyjnym sporadycznie możemy zobaczyć relacje z wydarzeń

tanecznych czy usłyszeć o sukcesach polskich tancerek, tancerzy, choreografek i choreografów. Nieczęsto prezentowane są transmisje spektakli lub nagrania najważniejszych polskich choreografii. W gazetach codziennych i tygodnikach również na próżno szukać zapowiedzi premier, festiwali czy innych imprez tanecznych. Bardzo niewiele ukazuje się recenzji przedstawień tanecznych, mimo iż krytycy i krytyczki tańca zgłaszają się do redakcji z propozycją napisania tekstów.

Na półkach w księgarniach i bibliotekach książki taneczne są rzadkością. Z trudnościami wiąże się uzyskanie informacji o nowościach i zapowiedziach wydawniczych, bo publikacje o tańcu często ukazują się w małych oficynach, które nie mają budżetu na reklamę. Nie funkcjonuje jedno wydawnictwo, które analogicznie do Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, objęłoby swoim zainteresowaniem taniec.

Nie można jednak nie zauważyć, że w ciągu ostatnich piętnastu lat dokonały się pozytywne zmiany. Chociażby wzrost popularności internetu spowodował, że możliwe jest dotarcie do wielu ważnych informacji, śledzenie i oglądanie wydarzeń tanecznych, mimo ich nieobecności w mediach tradycyjnych. Zmiany, które możemy zaobserwować, przebiegają wolniej, niż oczekuje tego większość przedstawicieli środowiska tańca. Konieczne jest zatem wypracowanie mechanizmów, które pozwolą ten proces przyspieszyć. Nie będzie to możliwe bez integracji oraz współpracy instytucji, organizacji i wszystkich osób zainteresowanych promocją i rozwojem tańca. ➤

Wiedza o tańcu w Polsce. Przegląd rynku publikacji i mapa drogowskazów

dra Hanna Raszewska-Kursa

freelancerka bez afiliacji, w nieustającym marzeniu

o etacie zgodnym z kompetencjami

ORCID: 0000-0001-7273-3113

O tańcu się pisze.

Czemu niekoniecznie się czyta?

O tańcu w Polsce się pisze – co do tego chyba już nikt nie ma wątpliwości i wraz ze wzrostem świadomości stopniowo cichnie powtarzana przez wiele lat obiegowa opinia, że nie. Pisze się dużo (choć chciałoby się więcej)¹, ale nie tak znów dużo się czyta. Pozwalam sobie wyrazić to przekonanie na podstawie wieloletnich obserwacji i rozmów – w tym z osobami studiującymi i wykładającymi na wydziałach, kierunkach i specjalnościach związanych z tańcem. Z czego wynika brak równowagi

¹ Nie jest powszechnie znany bardzo istotny fakt: krytycy/czki i badacze/czki nie mają decyzyjności w kwestii tego, ile mogą pisać. To wydawcy i wydawczynie czasopism, redakcje portali, wydawnictwa książkowe dają zielone lub czerwone światło na to, ile miejsca zostanie poświęcone na publikacje z danego obszaru. Potencjał piszących o tańcu w Polsce nie jest w pełni wykorzystany. Moglibyśmy tworzyć znacznie więcej tekstów, gdyby było więcej woli

między wysoką podażą tekstów i książek o tańcu i choreografii, a stosunkowo niską konsumpcją czytelniczną?

Wśród różnych powodów widzę dwa dominujące: stan świata jako takiego i stan wiedzy o istniejących publikacjach. Przez stan świata rozumie neoliberalną rzeczywistość, która nas wszystkich (zarówno osoby zawodowo związane z tańcem, jak i te interesujące się nim prywatnie, jako jedną z dziedzin sztuki i aktywności społecznej) utrzymuje w stanie przeładowania informacjami i rozproszenia koncentracji oraz która sprawia, że życie płynie w permanentnym napięciu i poczuciu niestabilności. Świat domaga się uwagi 24 godziny na dobę i trzeba mieć doprawdy żelazne mechanizmy obronne, by dokonywać adekwatnej selekcji. Żyjąc w takim trybie, trudno szukać publikacji na temat jednej z najmniej widocznych² dziedzin sztuki, nawet jeśli jest ona czyjąś pracą. Ludzie tańca – od artystów/tek, przez pedagogów/żki, animatorów/rki, producentów/tki, menadżerów/rki, organizatorów/rki, popularyzatorów/rki po badaczy/czki i krytyków/czki – w ogromnej większości walczą o przetrwanie na projektariackim rynku. Odciedzanie informacji o tekstach czy zapowiedzi wydawniczych ze strumienia ogłoszeń o różnego rodzaju naborach, wynikach konkursów grantowych, audycjach i wydarzeniach mało komu mieści się w dobie zajętej nerwowymi próbami utrzymania

publikacji ze strony osób decyzyjnych. Samodzielnego zakładania i prowadzenia czasopism czy portali oczekiwać od nas nie można, bo jest to praca zupełnie innego rodzaju. Te z nas, które taką drogą na pewien czas poszły, nierzadko po kilku latach jej żałowały. Te, które heroicznie ją kontynuują, są jednostkami niezwykle – nie każda krytyczka jednak powinna się stawać wydawczynią, zarówno ze względu na inny zestaw koniecznych kompetencji, jak i dlatego, że czas potrzebny na prowadzenie pisma byłby czasem, w którym sama nie może pisać.

² Dyskryminowanej pod względem m.in. liczby samodzielnych, instytucjonalnych scen i placówek edukacyjnych jej dedykowanych, procenta środków finansowych przypisywanych jej w programach grantowych w stosunku do innych dziedzin, a także odpowiedzi na potrzeby związane z rozwojem publiczności. Trzy instytucjonalne teatry tańca, jakie obecnie istnieją, to liczba o wiele za mała w stosunku do potrzeb artystycznych i odbiorczych, ponadto skoncentrowana na tylko jednym z nurtów istniejących na scenie tańca

jakiej takiej równowagi. Osoby zajmujące się badaniami i krytyką w większym stopniu tę aktywność priorytetyzują, bo czytanie innych jest w tej samej mierze częścią ich zawodu, co pisanie własne – ale to nie d(o) nas jest ten tekst.

Stan wiedzy o istniejących publikacjach wśród potencjalnych grup czytelniczych przedstawia się niedobrze już w punkcie wyjścia: brakuje świadomości, gdzie informacji o tekstach i książkach szukać. Obwiniam o to przede wszystkim braki w edukacji średniej i wyższej. Przeładowane programy szkolne rzadko zostawiają przestrzeń na naukę wyszukiwania informacji i krytycznej analizy. Tym bardziej brak czasu na informacje o spisach bibliograficznych i instruktaż korzystania. Na studiach jest nieco lepiej, ale trudno o odpowiedzi z obszaru tańca i choreografii od wykładowców/czyn z dziedziną niezwiązanych. Na kulturoznawstwie, socjologii czy na kierunkach związanych z neuronaukami rzadko wyklada ktoś, kto oprócz wiedzy z własnej specjalizacji dysponuje kluczem do magazynu drogowskazów po świecie wiedzy choreologicznej. Nawet na uczelniach artystycznych osoby mające w przyszłości pracować z teatrem, muzyką, filmem, sztukami wizualnymi czy literaturą poszukują wiedzy o tańcu na własną rękę, docierając do wyboru tyleż niekiedy cennego, ile przypadkowego; podobnie na studiach metatematycznych: z teatrologii,

i choreografii w Polsce. Różne placówki uwzględniają różne jego odcienie, nadal jednak nie jest to w skali kraju wachlarz wystarczająco szeroki. Ponieważ w rezultacie gros sceny pozabaletowej utrzymuje się z grantów, warto dostrzec, że w „Wykazach programów MKiDN 2025 wraz z prognozowanymi limitami wydatków”, załączanych do ogłoszeń MKiDN naborów do Programów rządowych na 2025 r. (MKiDN 2024), kwota prognozowana dla programu Muzyka wynosiła 32 100 000 zł, dla Teatru – 13 700 000 zł, dla Sztuk wizualnych – 6 100 000 zł, dla Filmu – 5 500 000, dla Literatury – 4 000 000, a na Taniec założono 2 500 000 zł. Liczba uczelni poświęconych w całości sztuce tanecznej wynosi zero. Wszystko to, nie zapewniając wystarczającego mecenatu państwowego sztuce tańca, nie tylko utrudnia funkcjonowanie i rozwój jej samej, lecz także krzywdzi publiczność, która potrzebuje regularnego, łatwo wyszukiwanego i klarownie komunikowanego dostępu do wysokiej jakości oferty. O jednych z możliwych przyczyn dyskryminacji tańca i choreografii, zob. np. Raszewska-Kursa 2019b i 2021.

muzykologii, filmoznawstwa, historii sztuki, filologii z literaturoznawstwem. Z kolei w placówkach mających pod opieką edukację taneczną, choreograficzną i równie istotne w zakresie tańca: pedagogiczną i terapeutyczną³, siłą rzeczy wyposaża się studentów/tki w wiedzę praktyczną w znacznie większym stopniu niż w teorię.

Z powyższych powodów w mojej opinii jednymi z zadań, jakie muszą zostać zrealizowane w celu równouprawnienia dyskursu choreologicznego czy wiedzy o tańcu (a w rezultacie: równouprawnienia tańca wśród innych dziedzin), jest utworzenie standardowych dziennych studiów z choreologii⁴ oraz szeroka popularyzacja wiedzy o tym, gdzie i co o tańcu można czytać. Mam nadzieję, że niniejszym tekstem przyczynię się choć w małym stopniu do realizacji tego drugiego celu.

Gdzie czytać? Czasopisma i książki, druk i internet, dom i biblioteka

Czy da się wybrać kilka lub kilkanaście najważniejszych publikacji ostatnich lat albo dekad? Z mojej policentrycznej perspektywy, w której patrzę na taniec jako horyzontalny ekosystem różnych jego wcieleń i form: nie. Wybór zależy od przyjętych założeń; od pytania, o jakim tańcu wiedzy szukamy i co jest dla nas ważne czy ciekawe. Nie ma jednego tańca tak, jak nie ma jednego teatru czy jednej muzyki; nawet sam obszar tańca scenicznego jest naturalnie niejednorodny. Stąd wynika niemożność stworzenia uniwersalnego wyciągu polecanych lektur. Co innego będzie

³ Mowa o Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, Akademii Humanistyczno-Ekonomicznej oraz Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi, Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, bytomskim Wydziale Teatru Tańca Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego, a także o Akademii Wychowania Fizycznego w Poznaniu, Katowicach, Wrocławiu i Warszawie oraz Wydziale Wychowania Fizycznego AWF w Rzeszowie.

⁴ A w przyszłości uniwersytetu lub akademii tańca i choreografii z wydziałami zarówno praktycznymi, jak i teoretycznym.

istotne dla osób poszukujących wiedzy o balecie, co innego dla zainteresowanych choreografią eksperymentalną, inne tytuły polecimy poszukiwaczom informacji o teatrze tańca, inne – o butoh czy improwizacji. Inne nazwiska będą dominować w wyborze pozycji dla edukacji tanecznej, a inne w takim skierowanym do chętnych do spotkania z tańcem społecznym – i jeszcze co innego polecimy miłośnikom salonowych tańców dawnych niż fankom współczesnej kultury miejskiej lub entuzjastom tradycyjnych tańców wiejskich. Nic nie jest dla każdego. Literatura choreologiczna ma swoje specjalizacje tak, jak ma je taniec.

Z tego względu niniejszy tekst koncentruje się na pytaniu: gdzie szukać, a nie: co się znajdzie. Jest to przewodnik, nie katalog; rodzaj mapy, nie spis tytułów. Ma przyczynić się do tego, by skuteczniej docierać tam, gdzie można wesprzeć swoją wiedzę, zainspirować się i pobudzić do refleksji – rzecz jasna, również krytycznej. Bo przecież nie wszystko, co się czyta, trzeba przyjmować za pewnik. Dlatego warto czytać więcej, by karmić się różnymi hipotezami i budować własne myślenie o tańcu. Literatura może popierać czytelnicze intuicje, ale i poddawać próbie, dostarczać pożywki, lecz także zachęcać do ponownego przemyślenia pewnych kwestii. Dzięki publikacjom można o tańcu nie tylko myśleć, ale i współmyśleć – a to jest bezcenne.

Pierwsza wyspa na mapie to czasopisma. Fundacja Instytut Rozwoju Kultury od 2015 r. wydaje magazyn „Taniec” pod redakcją Marianny Jasionowskiej, co stanowi bezpośrednią kontynuację lat 2014–2015, kiedy czasopismo reaktywował prywatny wydawca, Aleksander Szymański⁵.

⁵ Była to druga reaktywacja, jako że pierwszej dokonano w 2008 r. w nowatorskim wówczas formacie płyty CD. Oryginalny „Taniec” wydawany był w latach 1974–1986 pod kierunkiem Pawła Chynowskiego przy Polskim Teatrze Tańca w Poznaniu i w latach 1992–1994 przez Teatr Wielki – Operę Narodową. Aby dokończyć tę retrospektywę, mimo że nie mieści się ona w zakresie czasowym artykułu, należy wymienić: miesięcznik „Taniec i Rozrywka” wychodzący w latach 20. XX w., biuletyn informacyjny Sekcji Choreografii Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki pt. „Taniec” (lata 60.), „Strefę Tańca” wychodzącą w 2003 r., a także tytuły „Place for Dance” (2010–2011) i „Trendy. Taniec, moda, muzyka” (2008–2012).

W magazynie dominuje profil popularyzatorski, uzupełniany pogłębiowymi tekstami badawczymi; podobnie jak w „Spotkaniach ze Sztuką Tańca” wydawanych od 2020 r. przez Fundację na rzecz Sztuki Tańca⁶. Z kolei charakter stricte naukowy mają wychodzące od 1999 r. „Studia Choreologica”⁷; początkowo po angielsku, w latach 2010–2019 po polsku, a od 2020 r. dwujęzycznie⁸. Stanowią one pokłosie corocznych konferencji organizowanych przez Stowarzyszenie Polskie Forum Choreologiczne i zawierają artykuły na temat najróżniejszych form i funkcji tańca.

Istotne są też pola internetowe. Blog Katarzyny Gardziny naczubkachpalcow.pl istnieje już 14 lat, o rok tylko ustępując stażem NIMiT-owskiemu taniecPOLSKA.pl. W 2020 r. do pisanie o tańcu wróciła Sandra Wilk, uruchamiając portal stronatanca.pl⁹. Krakowskie Centrum Choreograficzne od kilku lat zamawia i publikuje na stronie relacje ze swojego festiwalu, a w latach 2022–2024 zamieszczało także teksty powstałe w wyniku warsztatów krytyki¹⁰. Podobny model od ponad dekady stosuje

⁶ Kontekstowo dla kategorii tekstów w czasopismach należy uwzględnić książkowy zbiór *My, Taniec: Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku* pod redakcją Jadwigi Majewskiej.

⁷ W latach 1999–2008 wydawane przez Fundację Instytut Choreologii, następnie przez wspomniane wyżej PFCh. „Studia Choreologica” stanowią kontynuację „Dance Studies” (1976–1996, Centre for Dance Studies, pod redakcją Roderyka Langego, założyciela późniejszej Fundacji i Stowarzyszenia). Skład redakcji z latami ulega naturalnym zmianom, trzon jego nieodmiennie stanowi jednak Urszula Loba-Wilgocka.

⁸ Z wyjątkiem tomu 23, w którym po angielsku opublikowano tylko jeden tekst. Zwiastunem dwujęzyczności w jakimś sensie był już rok 2017, kiedy blok „Roderyk Lange in Memoriam” składał się prawie w całości z oryginalnych tekstów zagranicznych.

⁹ Nie istnieją już niestety takie wirtualne miejsca jak bodaj pierwszy internetowy Serwis Tańca (później: Katalog Tańca), powstały u progu XXI w., i późniejsze: Podkarpacki Serwis Tańca Współczesnego, Krakowski Serwis Tańca Współczesnego, NowyTaniec.pl czy dawny DanceDesk Nadbałtyckiego Centrum Kultury.

¹⁰ Osoby zainteresowane historią warsztatowego modelu kształtowania się krytyki tańca w Polsce odsyłam do: Raszewska-Kursa 2020a.

w mediach społecznościowych Gdański Festiwal Tańca. Pojawia się on niekiedy też przy Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Tańca w Lublinie i – od bardzo dawna – przy Międzynarodowym Festiwalu Tańca Zawirowania. Z kolei w ramach programu Centralna Scena Tańca teksty zamawiane przez organizatorki ukazują się na e-teatr.pl. W latach 2024–2025 jeszcze inne działania podjęto w Przestrzeniach Sztuki – Taniec w Kielcach we współpracy z kryty(cz)kami z Sekcji Tańca i Baletu ZASP: recenzje spektakli z różnych miast ukazują się na stronie Kieleckiego Teatru Tańca i jako przedruki na taniecPOLSKA.pl, a pod koniec roku są zamieszczane we fragmentach w poczytnych magazynach (w 2024 r. była to „Polityka”)¹¹.

Oczywiście warto szukać i poza dziedziną, w drukowanych i elektronicznych czasopismach poświęconych innym obszarom. „Teatr”, „Dida-skalia”, „Pamiętnik Teatralny”, „nietak!t: inne strony teatru”, teatralny.pl, „Ruch Muzyczny”, „Etnomuzykologia Polska” czy magazyn szum.pl chętnie goszczą taniec i choreografię jako młodsze siostry sztuk będących w centrum ich zainteresowania. Tematyka choreologiczna pojawia się też na łamach mniej domyślnych: dwutygodnik.com, „Konteksty”, „Dialog”, „Kultura Współczesna”, „Ogrody Nauk i Sztuk”, „Kroniki Miasta Poznania”, „Studia Estetyczne”, „Lud”, „Ochrona Zabytków”... Zarówno w celu śledzenia dyskursu na bieżąco, jak i w celu wyszukiwania literatury ex post potrzebne są szerokie horyzonty i unikanie zamykania się w wyłącznie choreologicznym kręgu.

Tyle o czasopiśmie i portalach. Jeśli chodzi o książki, to przegląd współczesnego rynku doprowadzony do końca 2019 r. – a nawet lekko wybiegający w przód – można przeczytać w artykule Joanny Szymajdy we wspomnianym wyżej „nietak!cie”. (Szymajda 2020). Od tamtej chwili oczywiście pojawiły się kolejne pozycje. Wymienianie tu wszystkich niczemu by nie służyło, a każdy wybór będzie pod jakimiś względami

¹¹ Sądzę, że wymieniane przeze mnie inicjatywy stanowią nikły procent takich działań – w ogromie internetowej aktywności pełnej orientacji nie ma chyba nikt.

nie trafny. Aby zaprezentować kilka, przyjmę niżej kryterium innowacyjności, ze względu zaś na kontekst IV Kongresu Tańca, którego organizatorem jest NIMiT, skieruję uwagę też na Program Wydawniczy (NIMiT 2025).

Publikacją jedyną w swoim rodzaju jest *Słownik tańca współczesnego* (Leyko i Szymajda 2022). Rzecz zarówno została doceniona, jak i doczekała się uwag krytycznych, ale niezależnie od niedoskonałości (niemożliwych do uniknięcia przy tych rozmiarach pracy) jest po polsku pozycją pionierską i niezmiernie istotną. Pozostając przy kategorii nowatorstwa nie sposób nie wymienić błyskotliwej trylogii *Choreografia* (Keil 2018, Keil 2019, Keil i Leśniewska 2021) oraz dwujęzycznej monografii *Prze-pisać taneczny modernizm: Sieci* (Hoczyk i Klimczyk 2022), postulującej odwagę w przyglądaniu się utrwalałym narracjom o historii tańca i podjęcie pracy na rzecz szukania alternatywnych sposobów opowiadania mitów założycielskich i transformacyjnych. Na innym poziomie innowacji warto zauważyć wydawnictwo Instytutu Sztuki PAN, które w serii dysertacji doktorskich pod redakcją Joanny M. Sosnowskiej zaczęło w 2023 r. wydawać książki o tańcu, zaczynając od *Ucieleśnionej uważności w praktykach tańca współczesnego* (Słoboda 2023). Jeśli szukać zaś nowatorstwa na szerszym horyzoncie niż wyłącznie taneczny, warto zauważyć np. zbiór *Status sztuki dla dzieci: Pola, rozgrywki, refleksje* (Czernow i Wesołowska 2024), wykrystalizowany w stosunkowo młodym nurcie rozważań o rozwoju widowni, którego to nurtu scena choreograficzna była od początku jedną z istotnych sił napędowych.

We wspomnianym wyżej Programie Wydawniczym NIMiT autorzy/rki i wydawnictwa mogą otrzymać dofinansowanie kosztów publikacji, dzięki czemu status tych pierwszych z petentek oficyn podniósł się do roli pożądaných współpracownic. W latach 2019–2024 w ramach Programu ukazało się 13 książek, z czego po trzy mieszczą się w obszarze historii tańca¹² i teorii kompozycji¹³, dwie – pedagogiki i metodyki¹⁴, a jedna – socjologii¹⁵. Dwie pozycje poruszają się w transdyscyplinowych rejonach wspólnych różnych dyscyplin¹⁶, jedna łączy teorię sztuki tańca i choreografii z historią¹⁷, jedna – historię z teorią kompozycji¹⁸.

Oprócz wydawnictw instytucjonalnych działalność edytorską prowadzą organizacje pozarządowe. Na przestrzeni ostatnich kilkunastu lat zauważalnymi podmiotami wydawniczymi, oprócz już wymienionych, są m.in. CIOFF czy Fundacja „Memo”, koncentrujące się na tańcu społecznym w różnych jego wcieleniach i momentach historycznych. Z kolei prywatne wydawnictwo Kined porusza się na przecięciu psychologii, wiedzy o ruchu i duchowości; w ofercie ma głównie pozycje z zakresu psychosomatyki i tańców społecznych.

Istotne publikacje ukazują się też pod opieką instytucji (w tym uczelni, muzeów, teatrów, domów kultury) i organizacji zajmujących się innymi dziedzinami. Kiedy więc szuka się literatury, warto jako jeden z kluczy przyjąć nie tylko pytanie: kto mógł o tym napisać?, ale też: które wydawnictwo mogło o tym wydać?¹⁹.

- ¹² *Zatańczyć... Studia nad polskim baletem i teatrem tańca* Stefana Drajewskiego oraz zbiory *Wpływ techniki kontakt improwizacji na taniec współczesny w Polsce i Kielecki Teatr Tańca: 25 lat*. Współwydawcami, z Instytutem, byli kolejno: Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Poznaniu, Fundacja Artystyczna Perfom oraz duet Wydawnictwo Jedność i KTT.
- ¹³ *Strategie kinestetyczne w przestrzeni tańca* Reginy Lissowskiej-Postaremczak, *Ja, Spartakus* Romana Komassy oraz wspomniana wyżej *Ucieleśniona uważność...* Współwydawcy kolejno: Fundacja Perfom, Wydawnictwo Naukowe Silva Rerum, IS PAN.
- ¹⁴ *Pilates: Podręcznik do nauki ćwiczeń na macie z uwzględnieniem profilaktyki tancerzy* Greta Polańskiej-Moidini (AM w Łodzi) i *Edukacja w sztuce tańca* pod redakcją Beaty Książkiewicz (UMFC).
- ¹⁵ *Sytuacja tancerzy na rynku pracy w Polsce: Problemy, wyzwania, propozycje rozwiązań* Marty Seredyńskiej (Fundacja Rezonanse Kultury).
- ¹⁶ *Nieoczywiste związki tańca z nauką i sztuką: Skrypt rozmównic w Polskim Teatrze Tańca* Anny Koczorowskiej (PTT) i *Taniec w badaniach performatywnych* Tomasza Ciesielskiego (Wydawnictwo UŁ).
- ¹⁷ Wspomniana wyżej *Choreografia: Autonomie*.
- ¹⁸ *Atsushi Takenouchi Jinen Butoh* Takenouchiego i Alana Franka (Fundacja Pompka).
- ¹⁹ Szczególnie zaznaczają się tu takie podmioty jak Ha!art, Centrum Sztuki Mościce, Prószyński i sp., Iskry, Krytyka Polityczna, Księgarnia Akademicka czy Universitas.

Pytanie „gdzie czytać?” ma też inne oblicze. Niedawno uczestnik moich warsztatów krytyki po bezowocnej próbie wyszukania w internecie poleconych mu artykułów z lat 80. o interesującej go artystce poczuł się bezradny. Nie wiedział, że świat cyfrowy nie zastąpił tradycyjnych czytelni, a istnieje z nimi równolegle, pokrywając się tylko w niewielkim stopniu. Papier gromadzony przez biblioteki nie jest i nigdy nie będzie w pełni przeniesiony do internetu²⁰. Warto więc wiedzieć, że Biblioteka Narodowa i Jagiellońska zawierają niemal 100 procent książek i czasopism wydawanych w Polsce (i za granicą przez polskie placówki), a 100 procent książek i czasopism wydanych w nakładzie przekraczającym 100 egzemplarzy wydawnictwa zobowiązane są przysyłać też do kilkunastu innych bibliotek równomiernie rozmieszczonych w Polsce²¹. Oprócz tych placówek istnieje oczywiście ogrom bibliotek najróżniejszego zaszeregowania, działających na uczelniach²² i poza nimi, na poziomie czy to gminnym, czy miejskim²³, czy ogólnokrajowym²⁴. Oprócz bibliotek

²⁰ Jak i nie wszystkie publikacje internetowe są drukowane.

²¹ Do Biblioteki KUL-u i UMCS, Biblioteki Publicznej miasta stołecznego Warszawy, Biblioteki Śląskiej w Katowicach, Bibliotek Uniwersyteckich w Toruniu, Poznaniu, Warszawie i we Wrocławiu, Biblioteki Głównej Uniwersytetu Gdańskiego i takiejż Uniwersytetu Opolskiego, Biblioteki Uniwersytetu Łódzkiego, Książnicy Podlaskiej w Białymstoku i Książnicy Pomorskiej w Szczecinie. Mowa o zobowiązaniu z poziomu rozporządzeń ministerialnych, a więc niemożliwym do zignorowania. Co więcej, Biblioteka Narodowa i Biblioteka Jagiellońska przechowują otrzymane od wydawnictw egzemplarze obowiązkowe wieczyście, czyli „na zawsze” (pozostałe – nie krócej niż pół wieku od momentu otrzymania). Każda z tych placówek (oprócz BN i BJ) ma prawo zdecydować, że dana publikacja nie mieści się w jej profilu; wówczas przekazuje ją innej krajowej bibliotece. Decyzję taką rejestruje, by móc odpowiedzieć na pytanie, gdzie w regionie dany egzemplarz można znaleźć.

²² A także w szkołach – w tym baletowych – i innych placówkach dydaktyczno-naukowych i czysto naukowych. Przykładowo w bibliotece IS PAN znajduje się bogaty zbiór książek Alaina Bernarda, przekazany po śmierci artysty-kolekcjonera (Raszewska-Kursa 2023).

²³ Rezultat badania zasobów warszawskich omówiono w: Matuszewska 2018.

²⁴ Oczywiście adresem jest czytelnia NIMiT, ale warto nie tracić z oczu innych placówek, pozornie pozadziędzinowych, jak choćby bogata w literaturę

publicznych są też miejsca mniej oczywiste, jak zbiory gromadzone przez organizacje pozarządowe lub osoby prywatne. Ich znalezienie bywa trudniejsze, ale można tą drogą odkryć zasoby zupełnie niezwykle²⁵.

Każda biblioteka ma własny katalog, zwykle w formie papierowej i elektronicznej²⁶. I nigdy nie należy zakładać, że w danej czytelnicy o tańcu nie będzie, ze względu na inny jej profil szczegółowy lub przeciwnie, na ogólny charakter. Publikacje o tańcu potrafią występować w najbardziej zaskakujących miejscach i kontekstach, i zajrzeć do katalogu zawsze warto.

Tylko skąd wiedzieć, w którym czasopiśmie znajdę się coś interesującego? Skąd wiedzieć, jakiej książki szukać w bibliotece? Jeśli nie powiedziano tego na studiach i jeśli Google nie daje wyników? Czy rozpytywanie wśród znajomych teoretyczek to jedyna droga? Oczywiście, że nie.

Co czytać i skąd wiedzieć, że to istnieje? Bibliografie

Jeśli bogactwo tekstów i książek o tańcu jest oceanem, to spisy bibliograficzne są sitem, które pomagają wyłowić to, czego się szuka. Te metaforyczne sита mogą mieć otwory różnej wielkości: bibliografie mogą mieć bardzo szeroki zakres, by rejestrować (w założeniu) wszystkie pozycje na

taneczną biblioteką Instytutu Teatralnego w Warszawie, gromadzącą zbiory zarówno w drodze zakupów własnych, jak i dzięki darom, w skład których wlicza się m.in. kilkaset tomów przekazanych przez spadkobierców Bożeny Mamontowicz-Łojek.

²⁵ Znakomitym przykładem jest Instytut Choreologii w Poznaniu, dysponujący kolekcją Roderyka Langego. Szczegółowy przegląd zasobów przedstawiły Urszula Loba-Wilgocka i Paulina Trzewikowska-Kniec na konferencji PFCh w 2022 r.

²⁶ Starsze pokolenia być może dziwią się, że piszę o takich oczywistościach jak katalogi. Proszę jednak wrócić do sytuacji przywołanej dwa akapity wyżej. Rozpaczaniem nad niepełną wiedzą młodych ludzi niczego nie osiągniemy. Skoro szkoła nie dostarcza takich informacji, odpowiedzialność za uzupełnianie ich musimy wziąć na siebie sami, nawet jeśli oznacza to uwzględnianie w tego typu tekstach spraw ewidentnych dla bardziej wyedukowanych osób.

różne sposoby związane z tańcem wydane w danym okresie, i mogą być zawężone, by profilować wyniki pod kątem np. form tańca, sylwetek artystycznych czy konkretnych zagadnień choreologicznych.

Bibliografie polskojęzycznej literatury na temat tańca w zasadzie opracowano dotąd za lata 1900–2017, z przerwą w okresie drugiej wojny światowej. Ważne, by wiedzieć, że opracowania te są w różnym stopniu selekcyjne, a także, że zostały sporządzone w odmiennych formach i różnie przedstawia się ich dostępność.

Wydany najwcześniej materiał obejmuje okres 1945–1966 i zawarty jest w sześciu zeszytach *Bibliografia Zagadnień Sztuki Tanecznej* (Ostrowska 1959, 1960, 1963, 1964, 1968, Lange 1969), w formie drukowanej dostępnej w bibliotekach, z czego spisy opracowane przez Ostrowską dostępne są też w czytelni NIMiT jako skany. Zeszyty, łącznie obejmujące 22 lata, są dość kompletne, tj. starają się ująć faktycznie wszystkie pozycje, jakie w tym czasie ukazały się drukiem; co więcej, syntetycznie wskazują przewodnie tematy wielu z nich.

Publikacje z lat 1967–2017 wykazane są selektywnie w dostępnym na stronie NIMiT katalogu *Bibliografia zagadnień tańca 1967–2017: Wybrane obszary, opracowanym w ramach VII edycji programu IMiT „Muzyczne Białe Plamy 2017/2018”* przez zespół niezależnych badaczek (Kleinrok, Kupidura i Raszevska-Kursa 2020). Na zawierający 7 702 rekordy plik Excel, możliwy do pobrania ze strony (taniec POLSKA 2020), składają się adresy bibliograficzne książek, artykułów i prac dyplomowych różnego stopnia powstałych na wybranych uczelniach²⁷.

Najpóźniej podjęto się próby zebrania materiału z pierwszych dekad XX w. *Bibliografię polskiej literatury tanecznej: (w wyborze) 1900–1939*

²⁷

Jako jedna z autorek pozostaję w nieustającej nadziei, że znajdą się kiedyś zasoby i środki na przetworzenie zawartości ogromnego, a przez to bardzo niewygodnego pliku, w zwykłą wyszukiwarkę internetową, w którą można byłoby wpisywać poszukiwane nazwiska, tytuły i inne słowa klucze. Chcę wierzyć też, że uda się w przyszłości rozpiąć parasol instytucjonalny zarówno nad wstecznym uzupełnieniem *Wybranych obszarów* o te wskazane przez autorki we *Wstępie* jako nieprzeszukane, jak i nad kontynuacją spisu od 2018 r.

opracowała Alicja Iwańska w ramach programu NIMiT *Białe Plamy – Muzyka i Taniec 2017/2018*. Spis, na razie określany przez autorkę jako zaczyn (Iwańska 2023, s. 144), zawiera 326 kompletnych opisów bibliograficznych, na które składają się druki zwarte i ulotne oraz publikacje prasowe. Pozyskany materiał jest jednak znacznie większy; sama liczba rekordów wydobytych z bibliografii muzycznych pod redakcją Kornela Michałowskiego wynosi aż 5378 (Iwańska 2023, s. 138), a owoconie przeszukanych zostało wiele innych źródeł (Iwańska 2023, s. 137, 139–140). Praca nad opracowywaniem kompletnych opisów dalszych partii materiału jest planowana do kontynuacji. W obecnym kształcie bibliografia „jako plik w formacie PDF z interaktywnym spisem treści jest dostępna w Narodowym Instytucie Muzyki i Tańca w Warszawie” (Iwańska 2023, s. 143).

(Obecnie *Wstęp* nie jest dostępny na taniecPOLSKA.pl. W jego miejscu znajduje się artykuł opisujący proces powstawania katalogu, powstały na podstawie komunikatu wygłoszonego przez autorki na konferencji PFCh – Kleinrok, Kupidura, Raszevska-Kursa 2019c.) Gdyby udało się zabezpieczyć stałe wprowadzenie przez kompetentny zespół w odpowiedniej instytucji prac nad uzupełnianiem wstecznym i rejestracją bieżącą, warto byłoby rozważyć też prowadzenie prac analitycznych. Cenne byłoby sporządzenie statystyk w zakresie m.in. proporcji tekstów publicystycznych i artykułów naukowych, ilościowej reprezentacji opracowań w ramach poszczególnych subdyscyplin choreologii oraz na polach innych nauk, a także w kwestii liczby przekładów (łącznie i z poszczególnych języków). Sporządzenie wyliczeń osobno dla np. dekad lub wybranych przedziałów czasowych pozwoliłoby zaobserwować trendy w piśmiennictwie o tańcu: ilościowe, tematyczne oraz dotyczące wybieranych perspektyw badawczych i stylów krytycznych. Można by też (to już chyba zadanie dla kolejnego zespołu) podjąć się analizy nietłumaczonych publikacji w wybranych obszarach językowych (oraz tłumaczeń polskojęzycznych wydawnictw na inne języki) i przeprowadzić synchroniczne i diachroniczne porównania pod kątem rozkładu tematycznego zainteresowań i ich ujęć w różnych krajach. Takie badanie może pozwoliłoby uchwycić zespół warunków sprzyjających rozwojowi piśmiennictwa choreologicznego i tych tamujących go. Korzystne mogłoby być także przeprowadzenie analizy od drugiej strony, tj. przebadanie zainteresowania czytelniczego literaturą choreologiczną, opartej o dane ilościowe (sprzedaż druku, wejścia internetowe, statystyki wypożyczeń bibliotecznych), czynniki socjologiczne (wskaźnik liczby osób czytających jeden egzemplarz książki czy czasopisma z puli zakupów indywidualnych) i jakościowe (pogłębione wywiady w odpowiednio dobranych grupach respondenckich).

Tyle o „sitach z dużymi oczkami”.²⁸ Bibliografie sprofilowane pod kątem konkretnego tematu w zakresie tańca oczywiście również powstają (sama na zamówienie Fundacji Ciało/Umysł opracowałam wybór piśmiennictwa na temat Isadory Duncan – Raszevska-Kursa 2020c²⁹) – i też są wykazywane w ogólnych spisach bibliograficznych. Poza tego rodzaju specjalnie tworzonymi wykazami dużym wsparciem poszukiwań lektur są bibliografie zamieszczane często na końcu książek o tańcu czy artykułów naukowych.

Co oprócz tekstów i książek?

Oprócz książek, publikacji zbiorowych, czasopism naukowych, prasy drukowanej i elektronicznej oraz niepublikowanych prac licencjackich czy magisterskich, istotnymi materiałami są raporty i opracowania przekrojowe oparte na dużych zbiorach danych. Podobnie jak w przypadku książek, warto najpierw zadać sobie nie pytanie o osobę autorską,

²⁸ Osoby zainteresowane samodzielnymi poszukiwaniami poza bibliografiami tańca już istniejącymi mogą kierować się do m.in. katalogów Biblioteki Narodowej i Biblioteki Uniwersytetu Jagiellońskiego, katalogu polskich bibliotek naukowych Nukat czy do spisów bibliograficznych innych dziedzin sztuki, zwłaszcza muzyki i teatru. Warto sięgać też do „Bibliografii Zawartości Czasopism” prowadzonej przez Bibliotekę Narodową (z przerwą w latach 2005–2009), uwzględniając jednak, że struktura działów tego wykazu na przestrzeni lat zmieniała się i sceniczne formy tańca nie zawsze były kondensowane w jednym miejscu. Zwłaszcza między 2010 a 2017 r. rozpraszają się między innymi działami, jako że w 2010 przemianowano ten istniejący do 2004 jako „Opera. Operetka. Taniec” na „Teatr. Opera” i dopiero w 2020 dodano człon „Taniec sceniczny”. Podobnie niestabilna bywała sytuacja innych form tańca (zwłaszcza społecznych), a i do dziś nie wszystkie dysponują odpowiednio wyodrębnionymi kategoriami.

²⁹ Opracowanie to niekiedy nie jest wykazywane w wyszukiwarkach internetowych. Jest to kolejny sygnał tego, jak potrzebna jest instytucjonalna (państwowa) opieka nad nieprzerwaną realizacją bibliograficznej rejestracji piśmiennictwa o tańcu. Instytucje dysponują bowiem nieporównanie silniejszymi narzędziami utrzymywania stabilności treści (w tym w zakresie obecności internetowej) niż organizacje pozarządowe.

a o potencjalny podmiot nieosobowy, który mógłby takie badania zlecać. Na poziomie krajowym są to m.in. Ministerstwa (w kontekście tańca warto zwracać uwagę nie tylko na MKiDN, ale też np. Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego), Centrum Edukacji Artystycznej³⁰, Narodowe Centrum Kultury, NIMI (zarówno Departament Tańca, jak i Muzyki), Instytut Teatralny czy Instytut Adama Mickiewicza. Badania zlecają – i publikują ich wyniki – też urzędy poszczególnych miast (w tym Biura i Wydziały Kultury), a także jednostki typu Warszawskiego Obserwatorium Kultury.

Należy pamiętać przy tym, że konferencje organizuje się nie tylko naukowe, ale też popularyzatorskie i badawcze w sensie innym niż czysto akademicki³¹ – i również po nich wydaje się nieraz samodzielne pozycje, często właśnie w formie raportów. Przykładowo, przy Kongresie Kultury w 2009 r. powstał *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009* (Grabowska i Szymajda 2009)³², a przy I Kongresie Tańca (2011) w celu uzupełnienia i pogłębienia obrazu zlecono raporty regionalne³³. Do tego rodzaju materiałów, zwłaszcza gdy nie są wydane drukiem, dotrzeć jest niestety trudniej niż do standardowych książek czy czasopism.

³⁰ Wydające m.in. cenne czasopismo „Zeszyty Psychologiczno-Pedagogiczne”.

³¹ Jak na przykład zwieńczona publikacją (Kozak i Szymajda 2010) konferencja exchange/change z 2008 r. organizowana w ramach Festiwalu Ciało/Umysł czy I Oddolny Kongres Tańca przeciwko przemocy z 2021 r., po którym wypracowane podczas wydarzenia materiały zamieszczono w sieci (Błaszczak, Nauman i Raszevska-Kursa 2022).

³² Raport spotkał się zarówno z wyrazami uznania, jak i z krytyką. Tę drugą najobszerniej wyłożył Jacek Łumiński w tekście „*Raport o tańcu współczesnym*” opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Kulturowego. Komentarz, do pewnego momentu dostępnym na stronie kongreskultury.pl.

³³ Omawiały one stan tańca w Krakowie (Grabowska), Trójmieście (Magdalena Hajdysz), Warszawie (Julia Hoczyk), Lublinie i na Lubelszczyźnie (Ryszard Kalinowski), w Poznaniu (Marcin Maćkiewicz), województwie śląskim (Witold Mrozek), Łodzi i województwie łódzkim (Sonia Nieśpiałowska-Owczarek), we Wrocławiu (Dorota Radwańska), w Białymstoku, Kaliszu i Kielcach (ostatnie trzy: Anna Królica). Z kolei przy Kongresie Kultury Województwa Śląskiego (2010) powstał raport Marka Skoczy.

Niestety niekiedy znikają one z sieci (jak stało się z wspomnianymi wyżej raportami regionalnymi czy z obszerną wypowiedzią Jacka Łumińskiego „Raport o tańcu współczesnym” opracowany na zlecenie Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Kulturowego. Komentarz), bywa też, że potrafią bardzo długo czekać na upublicznienie. Dlatego warto wyrobić sobie odruch pobierania materiałów, kiedy tylko się ukazują, i w ten sposób zabezpieczać się przed ryzykiem płynącym z m.in. dynamicznych przemian środowiska wirtualnego.

Zakończenie

Kategorie naszkicowane w artykule nie stanowią zbioru zamkniętego. Są jeszcze katalogi premier baletowych i teatralnych, katalogi towarzyszące wystawom choreograficznym w galeriach i muzeach, materiały wydawane przy festiwalach i przeglądach, są nieskatalogowane zasoby archiwalne (rękopiśmiennicze, drukowane, audio i wideo), jest rozległy obszar obecności tańca w programach telewizyjnych i audycjach radiowych, w podcastach i na kanałach youtube’owych. Nieustająco powstają nie tylko nowe perspektywy patrzenia na taniec, pozwalające zdobywać wiedzę oraz uzupełniać posiadaną i reinterpreterować ją w nowym świetle, ale też nowe formy dzielenia się tą wiedzą. Nadążać za nimi nie zawsze jest łatwo – lecz zawsze warto. ➤

Bibliografia

Bilska, K., 2019. „*Studia Choreologica*” w latach 2010-2018: Analiza zawartości. „*Studia Choreologica*” vol. 20, s. 11–18.

Błaszczak, M., Nauman, A., Raszevska-Kursa, H., oprac. red., 2022. *Podsumowanie I Oddolnego Kongresu Tańca przeciwko przemocy* [online], [dostęp: 25.08.2025], <https://docs.google.com/document/d/1kBUyGe3E_Z3AnsVhFAT48L2MzJ1dhJ3XNxbPb4uRaQ/edit?tab=t.0>.

Czernow, A., Wesołowska, M., red., 2024. *Status sztuki dla dzieci: Pola, rozgrywki, refleksje*. Tłum. A. Czernow i M. Wesołowska. Poznań: Centrum Sztuki Dziecka w Poznaniu.

Grabowska, J., Szymajda, J., 2009. *Raport o tańcu współczesnym w Polsce w latach 1989–2009*. Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Hoczyk, J., Klimczyk, W., red., 2022. *Prze-pisać taneczny modernizm: Sieci / Re-writing dance modernizm: Networks*. Tłum. J. Jaskulski i K. Ojrzyńska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Warszawa: Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Iwańska, A., 2012. *Bibliografia taneczna: Stan literatury tanecznej w Polsce – perspektywy badawcze*. „*Ogrody Nauk i Sztuk*” nr 2, s. 389–401 [online], [dostęp: 25.08.2025], <<https://doi.org/10.15503/onis2012.389.402>>.

Iwańska, A., 2023. *Bibliografia polskiej literatury tanecznej: prolegomena; Stan, potrzeba i możliwości badań*. „*Studia Choreologica*” vol. 24, s. 113–147.

Keil, M., red. tom 1, 2018. *Choreografia: Polityczność*. Tłum. O. Drenda, M. Keil, A. Kozielska, M. Paprota, M. Rokicka i B. Wójcik. Poznań: Art Stations Foundation, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszevskiego, Lublin: EEPAP.

Keil, M., red. tom 2., 2019. *Choreografia. Autonomie / Choreography. Autonomies*. Tłum. J. Błachnio, B. Marczyńska-Fedorowicz, M. Rokicka, J. Steinbrich i B. Wójcik. Poznań: Art Stations Foundation, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszevskiego, Lublin: EEPAP.

Keil, M., Leśniewska J., red. tom 3., 2021. *Choreography: Strategies*. Tłum. J. Błachnio, M. Paprota i B. Wójcik. Poznań: Art Stations Foundation, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, Susch: Muzeum Susch.

Kleinrok, A., Kupidura, Z., Raszevska-Kursa, H., 2019a. *Brnąć przez archiwa: Bibliografia zagadnień tańca 1967–2017; Część I*. taniecPOLSKA.pl [online], [dostęp: 02.07.2025], <<https://taniecpolska.pl/krytyka/brnac-przez-archiwa-bibliografia-zagadnien-tanca-1967-2017-czesc-i/>>.

Kleinrok, A., Kupidura, Z., Raszevska-Kursa, H., 2019b. *Brnąć przez archiwa: Bibliografia zagadnień tańca 1967–2017; Część II*. taniecPOLSKA.pl [online], [dostęp: 02.07.2025], <<https://taniecpolska.pl/krytyka/brnac-przez-archiwa-bibliografia-zagadnien-tanca-1967-2017-czesc-ii/>>.

Kleinrok, A., Kupidura, Z., Raszevska-Kursa, H., 2020. *Bibliografia zagadnień tańca 1967–2017: Wybrane obszary*. taniecPOLSKA.pl [online], [dostęp: 02.07.2025], <<https://taniecpolska.pl/aktualnosci/bibliografia-zagadnien-tanca-1967-2017-wybrane-obszary/>>.

Kleinrok, A., Kupidura, Z., Raszevska-Kursa, H., 2019c. *Katalog „Bibliografia zagadnień tańca 1967–2017: Wybrane obszary” – raport*. „Studia Choreologica” vol. 20, s. 393–402.

Kozak, E., Szymajda, J., red., 2010. *Exchange/Change. Materiały z Międzynarodowej Konferencji w ramach VII Festiwalu Ciało/Umysł*. Tłum. A. Bielecka i J. Szymajda. Warszawa: Fundacja Ciało/Umysł, Narodowe Centrum Kultury.

Lange, R. 1969. *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1963–1964*. Warszawa: CPARA.

Leyko, M., Szymajda, J., red., 2022. *Słownik tańca współczesnego*. Współpraca T. Ciesielski. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Majewska, J., oprac., 2013. *My, Taniec: Antologia polskiej krytyki tańca po 1989 roku*. Tarnów: Centrum Sztuki Mościce.

Matuszewska, M., 2018. *Taniec w warszawskich bibliotekach*. w: *Taniec w Warszawie – społeczeństwo, edukacja, kultura: Wydawnictwo pokonferencyjne Centrum Sztuki Tańca w Warszawie 2018*, red. H. Raszevska-Kursa. Warszawa: Fundacja Artystyczna PERFORM, Fundacja Rozwoju Teatru ‘NOWA FALA’.

MKiDN. 2024. *Programy 2025* [online], [dostęp: 02.07.2025], <<https://www.gov.pl/web/kultura/programy-2025>>.

NIMiT. 2025. *Program wydawniczy* [online], [dostęp: 02.07.2025], <<https://nimit.pl/dzialalnosc/program-wydawniczy/>>.

Ostrowska, I., 1959. *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1945–1955*. Warszawa: CPARA.

Ostrowska, I., 1960. *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1956–1957*. Warszawa: CPARA.

Ostrowska, I., 1962. *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1958–1960*. Warszawa: CPARA.

Ostrowska, I., 1964. *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1961–1962*. Warszawa: CPARA.

Ostrowska, I., 1968. *Bibliografia zagadnień sztuki tanecznej z lat 1965–1966*. Warszawa: CPARA.

Raszevska-Kursa, H., 2020a. *Krytyka tańca w Polsce 1945-2019: Przyczynek do badań historycznych ze szczególnym uwzględnieniem działań warsztatowych i wydawniczych podejmowanych przy festiwalach tańca współczesnego w ostatnich trzech dekadach*. „Studia Choreologica” vol. 21, s. 517–538.

Raszevska-Kursa, H., 2023. *Księgozbiór Alaina Bernarda w Bibliotece Instytutu Sztuki PAN: Zawartość kolekcji i jej użyteczność czytelnicza*. „Studia Choreologica” vol. 24, s. 185–198.

Raszevska-Kursa, H., 2019a. *Nauka o tańcu w Polsce 2017 w świetle wywiadów przeprowadzonych do książki „Teoria tańca w polskiej praktyce”: Wnioski, pytania, kierunki*. w: *Teoretyczno-praktyczne i empiryczne aspekty tańca*, red. J. Polechoński, A. Fredek. Katowice: Akademia Wychowania Fizycznego im. Jerzego Kukuczki w Katowicach.

Raszewska-Kursa, H., 2021. *Nie jesteś sam/a: Taniec na drodze do antyprzemocowej solidarności*. „nietak!t. inne strony teatru” nr 1–2 (39–40) [online], [dostęp: 02.07.2025], <<http://www.nietak-t.pl/nie-jestes-sam-a-taniec-na-drodze-do-antyprzemocowej-solidarnosci/>>.

Raszewska-Kursa, H., 2020b. *Rezygnacja i determinacja: Sytuacja krytyki tańca w Polsce*. „nietak!t. inne strony teatru” nr 3 (38), s. 55–58 [online], [dostęp: 02.07.2025], <<http://www.nietak-t.pl/rezygnacja-i-determinacja-sytuacja-krytyki-tanca-w-polsce/>>.

Raszewska-Kursa, H., 2020c. *Skandal, sztuka, szkoła. Isadora Duncan w polskim piśmiennictwie tanecznym. Wybór bibliograficzny z pewnością niepełny* [online], [dostęp: 13.01.2021], <<https://cialoumysl.pl/skandal-sztuka-szkola-hanna-raszewska-kursa/>>.

Raszewska-Kursa, H., 2019b. *Z historii dyskryminacji tańca i choreografii albo feministyczny rant na uprzejmość / From the history of discrimination against dance and choreography, or a feminist rant about courtesies*. w: *Choreografia. Autonomie / Choreography. Autonomies*, red. M. Keil. Tłum. J. Błachnio, B. Marczyńska-Fedorowicz, M. Rokicka, J. Steinbrich i B. Wójcik. Poznań: Art Stations Foundation, Warszawa: Instytut Muzyki i Tańca, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Lublin: EEPAP.

Słoboda, K., 2023. *Ucieleśniona uważność w praktykach tańca współczesnego*. Red. K. Dunin. Dysertacje doktorskie Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk, red. Joanna Sosnowska, tom 20. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Szymajda, J., 2020. *Rynek książki o tańcu w Polsce*. w: *Taniec: Diagnoza*, red. H. Raszewska-Kursa. „nietak!t. Inne strony teatru” nr 3 (38), s. 65–69 [online], [dostęp: 02.07.2025], <<https://www.nietak-t.pl/rynek-ksiazki-o-tancu-w-polsce/>>.

Krytyka tańca po 2011 r. Kim jest krytyczka tańca?

Katarzyna Niedurny

„Kim jest krytyk tańca?” – pytała Jadwiga Majewska w swoim tekście opublikowanym w raporcie podsumowującym I Kongres Tańca (Majewska 2011, s. 119), który odbył się w kwietniu 2011 r. Dziś, w czasach rosnącej obecności żeńskich końcówek i wyraźnej feminizacji tego zawodu, pytanie to warto postawić w odświeżonej wersji: kim jest krytyczka tańca? Co oznacza ta rola w rzeczywistości, w której praktyki pisarskie zyskują nowe, relacyjne i zaangażowane formy? Jak zmieniła się pozycja tej postaci od czasu I Kongresu Tańca w 2011 r., który zapoczątkował istotne procesy instytucjonalizacji, ale też unaoczniał słabość infrastrukturalną środowiska? Z jakimi wyzwaniem mierzy się dziś środowisko piszących o tańcu i które z opisanych przed ponad 10 laty problemów pozostają wciąż aktualne?

Wówczas Jadwiga Majewska diagnozowała fundamentalny dla siebie problem tej dziedziny – brak w pełni wykształconych narzędzi opisu dla tańca współczesnego w Polsce. „Przestrzeń dyskursu, w którym opis [tańca, przyp. K. Niedurny] może zaistnieć, różni się od tej obejmującej

dzieła sztuk plastycznych czy literackich” (Majewska 2011, s. 119) – pisała, wskazując, że taniec, jako forma sztuki silnie zakorzeniona w cielesności, procesualności i ulotności, wymaga innego rodzaju języka niż ten wypracowany przez pozostałe dziedziny humanistyki czy krytyki artystycznej. Konwencjonalne narzędzia analizy – skupione na narracji, strukturze, formie czy znaczeniu – okazują się niewystarczające wobec złożoności zjawisk choreograficznych.

Taniec potrzebuje języka dynamicznego, elastycznego i otwartego na to, co nieuchwytnie, co wibrujące i poruszające: takiego, który będzie w stanie uchwycić złożoność ruchu, emocji i znaczeń zawartych w performansie ciała. Dlatego krytyczka tańca, jak sugeruje Majewska, powinna zbudować swoją bibliotekę cielesnych wspomnień (Majewska 2011, s. 122) – katalog doznań, umożliwiających lepsze rozumienie i nazywanie tego, co dzieje się na scenie.

Dodatkowo autorka kreśli obraz krytyczki tańca jako postaci wielozadaniowej, funkcjonującej na styku różnych ról i kompetencji. To nie tylko recenzentka oceniająca spektakl, lecz także badaczka historii i teorii tańca, edukatorka kształtująca gusta publiczności, popularyzatorka promująca refleksję nad ruchem oraz – co równie istotne – strażniczka pamięci i archiwistka ulotnych wydarzeń scenicznych. Wobec braku rozwiniętego systemu dokumentacji i instytucjonalnego wsparcia, to właśnie krytyczka staje się tą, która nie tylko interpretuje, ale też współtworzy historię polskiego tańca współczesnego.

Z kolei Sandra Wilk w tekście *Gry medialne* (Wilk 2011, s. 130–140) podejmuje temat innego, równie istotnego aspektu pracy krytyczek i krytyków tańca – obecności tańca w przestrzeni medialnej oraz walki o jego widzialność w świecie zdominowanym przez inne formy sztuki. Autorka rekonstruuje historię mediów tanecznych w Polsce, rozpoczynając od powstania pierwszego Serwisu Tańca w 2000 roku, poprzez kolejne próby budowania infrastruktury informacyjnej, rozwój niezależnych portali, blogów, inicjatyw środowiskowych, aż po moment przełomowy, jakim były plany uruchomienia portalu taniecPOLSKA.pl, związanego z Instytutem Muzyki i Tańca (postał został uruchomiony w 2011 r.).

Z tekstu Wilk wynika, że mimo upływu lat taniec nadal znajduje się na peryferiach medialnej uwagi. Jednak bez profesjonalizacji działań medialnych i strategicznego myślenia o obecności tańca w przestrzeni publicznej, nie sposób myśleć o jego równorzędnej pozycji wobec teatru, literatury czy muzyki. Widzialność tańca nie wydarzy się jednak sama – wymaga wysiłku, kompetencji dziennikarskich, rozumienia specyfiki ruchu, ale też umiejętności operowania językiem promocji, reklamy i komunikacji społecznej. Jak zapowiada autorka: gra o widzialność dopiero się zaczyna.

Problematyka narzędzi opisu powraca w ostatnim tekście publikacji poświęconym krytyce. Anna Królicza w *Skrzynce z narzędziami* (Królicza 2011, s. 141–147) pisze wprost: taniec jest wciąż terra incognita dla wielu dziennikarzy, teatrologów i praktyków. Brakuje zarówno języka, jak i kompetencji, które umożliwiłyby pogłębioną analizę spektakli tanecznych oraz wpisanie ich w szerszy kontekst kulturowy, społeczny czy historyczny. Wskazuje na brak dostępnych, przystępnych narzędzi analizy oraz trudności w dotarciu do obcojęzycznej literatury.

Pisze, że brakuje materiałów edukacyjnych, które w przystępny sposób wprowadzałyby w zagadnienia analizy ruchu, dramaturgii choreograficznej, kontekstu kulturowego czy relacji między ciałem a przestrzenią. Tym samym, potrzeba stworzenia takich narzędzi staje się jednym z kluczowych postulatów środowiska – nie tylko po to, by lepiej opisywać taniec, ale także by nadać mu należne miejsce w polu refleksji humanistycznej i artystycznej.

Podsumowując trzy omówione perspektywy: Jadwigi Majewskiej, Sandry Wilk i Anny Królicy w kontekście pytania „kim wtedy była krytyczka tańca?”, wyłania się obraz osoby działającej na wielu poziomach, znacznie wykraczających poza tradycyjnie rozumianą rolę recenzentki. Krytyczka tańca to nie tylko ta, która opisuje i interpretuje spektakle, lecz także ta, która tworzy warunki istnienia tańca w przestrzeni publicznej i kulturowej.

To autorka języka, którym można mówić o ruchu i cielesności. Edukatorka tłumacząca widzom znaczenia i konteksty, kształtując ich

wrażliwość. Archiwistka dokumentująca efemeryczne zdarzenia, budując podstawy przyszłej historii. Rzeczniczka walcząca o obecność tańca w mediach i strukturach instytucjonalnych. Badaczka eksplorująca nieopisane dotąd obszary i wprowadzająca je do obiegu wiedzy.

A przy tym wszystkie te funkcje pełnione były w warunkach dalekich od stabilności – w dziedzinie, która wciąż nie posiadała pełnego zaplecza narzędziowego, edukacyjnego, finansowego ani medialnego. Bycie krytyczką tańca to zatem nie tylko profesja, ale działanie pionierskie – wymagające nieustannego budowania od podstaw, przecierania szlaków, podejmowania ryzyka.

*

A jak dzisiaj wygląda odpowiedź na tytułowe pytanie? Mam wrażenie, że wypowiedzi moich poprzedniczek w dużej mierze związane były z poczuciem nowości tej dziedziny. Mimo że taniec jako praktyka artystyczna ma w Polsce długą i złożoną historię, jego zaplecze krytyczne, teoretyczne i instytucjonalne zaczęło się wówczas ugruntowywać: pojawiły się struktury wspierające badania, rozwinął się dyskurs, wzrosła liczba publikacji i konferencji. Również dzięki powołanemu 1 października 2010 r. przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Instytutowi Muzyki i Tańca.

Od tamtego momentu minęło już 15 lat: w tym czasie odbyły się trzy kolejne Kongresy Tańca, zainicjowano wiele środowiskowych projektów i instytucjonalnych przedsięwzięć (m.in. powstanie instytucji takich jak Krakowskie Centrum Choreograficzne, inicjatywy środowiskowe takie jak Oddolny Kongres Tańca, czy działalność NGOów w postaci Centrum Ruchu), pojawiło się nowe pokolenie autorek i autorów konsekwentnie i profesjonalnie rozwijające refleksję o tańcu. Z perspektywy indywidualnych biografii osób zaangażowanych w tę dziedzinę, to okres niezwykle intensywny – wypełniony ogromem pracy koncepcyjnej, pisarskiej i organizacyjnej, powstawaniem licznych publikacji naukowych i krytycznych, prowadzeniem debat, inwestowaniem zasobów i energii w codzienną, często niewidoczną pracę na rzecz rozwoju tańca.

Jednak patrząc szerzej, z perspektywy całego systemu wiedzy i praktyki, który dopiero się konstituuje, 15 lat to czas stosunkowo krótki. Taniec jako obszar refleksji teoretycznej i krytycznej wciąż nosi cechy nowości, eksperymentu i procesu w toku. Choć w tym czasie wypracowano już konkretne narzędzia opisu, pojawił się język zdolny do analitycznego i krytycznego mówienia o zjawiskach choreograficznych, to nadal wiele z tych narzędzi pozostaje w fazie testowania i rozwoju. Wciąż trwa walka o miejsce tańca w strukturach akademickich, artystycznych i medialnych (por. Nowak 2025; Instytut Monitorowania Mediów 2025), a osoby zajmujące się tą dziedziną nierzadko muszą tłumaczyć podstawowe założenia swojej pracy, uzasadniać jej znaczenie, czy domagać się widoczności.

Dziedzina ta rozwija się więc dynamicznie, ale w sposób nieliniarny, łącząc momenty wzmożonej aktywności z okresami stagnacji lub braku instytucjonalnego wsparcia. Jej rozwój zależy w dużej mierze od zaangażowania konkretnych osób i środowisk, które podejmują trud budowania języka, metodologii i archiwum tańca. Dlatego też dzisiejsza odpowiedź na pytanie o kondycję i miejsce refleksji o tańcu w Polsce to nie tyle zamknięta opowieść o sukcesie, co raczej świadectwo drogi, której kierunek jest coraz wyraźniejszy, ale która wciąż wymaga determinacji, otwartości i konsekwencji.

To właśnie ta nieustanna dynamika – balansowanie między widzialnością a niewidzialnością, między nowością a tradycją, między efemerycznością a potrzebą trwałości – stanowi dziś o tożsamości polskiej refleksji o tańcu.

Dodatkowo mam wrażenie, że przemiany, które dokonały się od tamtego czasu w dyskursie o sztukach performatywnych, zdecydowanie sprzyjają tematowi podejmowanemu przez Jadwigę Majewską i Annę Królicę. Zagadnienia, które kilkanaście lat temu wydawały się peryferyjne lub dopiero artykułowane: takie jak afekt, ucieleśnienie, intymność percepcji czy refleksja nad cielesnością jako źródłem wiedzy, dziś coraz częściej znajdują się w centrum refleksji teoretycznej i krytycznej. Dyskurs o tańcu przesuwa się od opisu formy ku opowieściom o doświadczeniu,

od obiektywizujących analiz ku interpretacjom uwzględniającym perspektywę emocjonalną i somatyczną zarówno twórczyń i twórców, jak i widzów oraz widzek.

Ten zwrot ku ciału, afektowi i przeżyciu nie oznacza rezygnacji z namysłu analitycznego, lecz jego pogłębienie poprzez dopuszczenie innych języków opisu: bardziej intymnych, subiektywnych, czasem fragmentarycznych, uwzględniających złożoność relacji między tym, co jednostkowe, a tym, co społeczne. Taniec coraz częściej postrzegany jest nie tylko jako forma ekspresji artystycznej, ale także jako medium poznania, narzędzie badania świata i siebie, a także pole dla politycznego i społecznego zaangażowania.

Równolegle rozwija się interdyscyplinarne podejście do refleksji o tańcu – łączące praktykę choreograficzną z teorią kultury, filozofią, socjologią, teorią gender, posthumanizmem czy badaniami nad niepełnosprawnością. To podejście pozwala dostrzec taniec jako zjawisko wielowarstwowe, osadzone w kontekście ekonomicznym, instytucjonalnym i kulturowym. Coraz więcej uwagi poświęca się ekosystemowi sztuki: jego układom zależności, warunkom pracy, relacjom władzy, sposobom produkcji wiedzy i dystrybucji zasobów. Taniec przestaje być wyłącznie analizowany jako dzieło, a coraz częściej jako efekt złożonych procesów – organizacyjnych, społecznych, emocjonalnych.

Krytyczka tańca dodatkowo ma świadomość, że pole jej pracy nieustannie się poszerza. Tradycyjne pojęcie teatru tańca okazuje się dziś niewystarczające, by opisać złożoność zjawisk pojawiających się na polskich scenach. Coraz częściej w dyskursie krytycznym pojawiają się terminy „nowy taniec” i „nowa choreografia”, których założenia analizuje m.in. Marcelina Obarska (Obarska 2019). Oba pojęcia odnoszą się do artystycznych praktyk, które zrodziły się z potrzeby radykalnej redefinicji klasycznych form tanecznych i choreograficznych. Ich istotą jest odejście od estetyki baletu i narracyjnego teatru tańca na rzecz działań eksperymentalnych, konceptualnych i afabularnych. W centrum tych praktyk znajduje się ciało – nie jako narzędzie ekspresji emocjonalnej czy opisu technicznego, lecz jako medium poznania i refleksji nad rzeczywistością.

Ruch traktowany jest jako autonomiczna struktura czasowo-przestrzenna, podlegająca analizie i dekonstrukcji. Nowa choreografia wiąże się także z krytyką hierarchicznych modeli produkcji artystycznej i zwrotem ku kolektywnym, horyzontalnym oraz interdyscyplinarnym formom pracy. W tym dynamicznie rozwijającym się i różnorodnym obszarze musi odnaleźć się również krytyczka, o ile nie lokuje swojej praktyki w innych obszarach tej szerokiej, pełnej możliwości specjalizacji dziedziny.

Jednocześnie krytyczki tańca nieustannie poszukują nowych narzędzi i sposobów opisu, redefiniując swoją pozycję w obrębie współczesnego dyskursu artystycznego. Proces ten wiąże się z koniecznością ciągłego uczenia się i dostosowywania do zmieniającej się rzeczywistości praktyk choreograficznych. W rozmowie *Widzenie ruchu*, przeprowadzonej przez Piotra Morawskiego i Idę Ślęzak na łamach „Didaskaliów” (Morawski, Ślęzak 2023) uczestnicy i uczestniczki – zarówno teoretyczki, jak i praktycy – wskazywali na szereg wyzwań związanych z pisanem o tańcu i choreografii.

Wśród głównych problemów zdiagnozowanych w rozmowie znalazła się przede wszystkim ciągle ograniczona znajomość narzędzi teoretycznych wypracowanych we współczesnej refleksji choreograficznej. Osoby piszące o spektaklach często pozostają w obrębie teatralnych schematów analizy, koncentrując się na warstwie tekstowej przedstawienia, a nie na jego wymiarze ruchowym. Skutkuje to traktowaniem choreografii jako pochodnej teatru, a nie jako autonomicznej dziedziny artystycznej. Dodatkowo podkreślano problem utrwalonego dualizmu ciało–rozum, który utrudnia uznanie cielesnej praktyki za formę wiedzy i refleksji.

Ciągle aktualna i istotna pozostaje kwestia wielofunkcyjności krytyczek tańca, które w swojej praktyce często łączą wiele ról: pisarskich, badawczych, edukacyjnych, kuratorskich, a nierzadko również uczestniczą w procesach twórczych. Taka złożoność i wielowymiarowość ich działań znajduje odzwierciedlenie w koncepcji ekosystemu zaproponowanej przez Zuzannę Berendt w tekście *Ekosystem tańca* (Berendt 2023). Autorka zauważa w niej, że myślenie o tańcu jako o ekosystemie pozwala

dostrzegać całość zjawiska poprzez relacje, powiązania i zależności pomiędzy różnymi elementami – nurtami, instytucjami, osobami, praktykami. Nic tu nie funkcjonuje w izolacji, a kluczowe staje się to, co pomiędzy.

Choć tekst Berendt powstał jako podsumowanie Kongresu Tańca w Katowicach i nie dotyczy bezpośrednio krytyczek, to pojęcie ekosystemu znakomicie oddaje charakter ich pracy. Krytyczki tańca nie są jedynie komentatorkami z zewnątrz – często aktywnie współtworzą środowisko, wchodząc w rolę dramaturżek, animatorek życia tanecznego czy osób zaangażowanych w projekty artystyczne. Ich wiedza nie pochodzi wyłącznie z analizy spektakli, ale również z uczestnictwa, doświadczenia i bliskości wobec praktyk twórczych. Ten relacyjny, osadzony w kontekście charakter ich działalności często pozwala mówić o krytyce towarzyszącej – niezdystansowanej, ale współobecnej, współodczuwającej i współodpowiedzialnej.

Ta wielofunkcyjność wynika nie tylko z potrzeby artystycznej czy metodologicznej, ale także z uwarunkowań ekonomicznych. Taniec w Polsce jest chronicznie niedofinansowany, a działalność krytyczna w jego obszarze niemal nigdy nie gwarantuje stabilnego zatrudnienia (por. Ilczuk i in. 2020; Ilczuk i Karpińska 2024; Biuro Badań Społecznych Question Mark 2025). W związku z tym krytyczki często muszą łączyć swoją praktykę z innymi formami pracy. Jednym z najczęstszych połączeń jest działalność akademicka, która umożliwia prowadzenie refleksji w bardziej systematyczny sposób, ale też sprzyja operowaniu językiem naukowym, niekiedy trudnym do przyswojenia dla szerszej publiczności.

Inne możliwe ścieżki to dramaturgia lub praca kuratorska. W obu przypadkach krytyka przenika się z praktyką twórczą i organizacyjną, co z jednej strony otwiera nowe pola oddziaływania, ale z drugiej może rozmywać granice między rolami, zmuszając do nieustannego przełączania się pomiędzy różnymi rejestrami działania i języka.

Same osoby twórcze coraz częściej pragną współuczestniczyć w kształtowaniu dyskursu na temat tańca i choreografii, biorąc odpowiedzialność za sposób, w jaki ich praca jest opisywana i interpretowana.

Przykładem takiego działania jest projekt *Badanie/Produkcja. Taniec* w procesie artykulacji zainicjowany przez Marię Stokłosę. W jego ramach artystka zaprosiła osoby zajmujące się pisanem o teatrze i tańcu do uczestniczącej, dwutygodniowej obserwacji procesu twórczego (Herbut 2014). Celem projektu było nie tylko umożliwienie pogłębionego poznania praktyk choreograficznych, ale również stworzenie przestrzeni do dialogu pomiędzy twórcami a krytykami. Dzięki temu osoby piszące mogły uzyskać dostęp do narzędzi analitycznych i językowych wypracowywanych w obrębie nowej choreografii, co pozwalało im lepiej rozumieć intencje twórców, a zarazem przekraczać ograniczenia tradycyjnych kategorii opisu.

Jednocześnie rodzaj wielozadaniowości, płynności ról i zaangażowania w proces może prowadzić także do rozmywania granic między krytyką a współtworzeniem, a tym samym do konieczności stawienia czoła dylematom etycznym. Czy można rzetelnie analizować i oceniać działania artystyczne osób, z którymi wcześniej pracowało się w bliskim, twórczym kontakcie? Jak pogodzić lojalność wobec procesu z obowiązkiem niezależnej refleksji? Jak pisać o środowisku, którego jest się częścią, nie popadając w autocenzurę lub konflikt interesów?

W dynamicznie rozwijającym się i relatywnie małym polu tańca współczesnego, gdzie sieci powiązań są gęste i często osobiste, krytyczka tańca nierzadko balansuje na cienkiej granicy między zaangażowaniem a obiektywizmem. Może to wzbogacać jej perspektywę i umożliwiać głębsze zrozumienie zjawisk artystycznych, ale może też prowadzić do trudnych decyzji i wewnętrznych konfliktów. W tym sensie współczesna krytyka tańca coraz częściej przypomina praktykę negocjacyjną – wymagającą nie tylko wiedzy i języka, ale też świadomości relacji, kontekstów i konsekwencji podejmowanych wyborów.

Częstym kierunkiem integracji zainteresowań i praktyk zawodowych jest połączenie tańca i teatru. Obie dziedziny są ze sobą ściśle powiązane zarówno na poziomie instytucjonalnym, jak i medialnym. W polu krytyki artystycznej wiele osób zajmujących się tańcem pełni równocześnie funkcje krytyczek i krytyków teatralnych. Zależność ta wynika również

z faktu, że taniec rzadko dysponuje autonomiczną przestrzenią medialną – funkcjonuje zazwyczaj w obrębie szerszych platform teatralnych lub kulturalnych. Portal taniecPOLSKA.pl pozostaje najważniejszym, systematycznie działającym źródłem informacji, refleksji i dokumentacji dotyczącej tańca w Polsce.

Ciekawą alternatywą jest np. projekt Ruchome Teksty (zob. *Ruchome teksty*) oddolna inicjatywa z zakresu choreografii eksperymentalnej, zainicjowana w odpowiedzi na potrzebę wypracowania nowych modeli dokumentowania i artykułowania praktyk choreograficznych. Projekt ten tworzy przestrzeń wymiany wiedzy pomiędzy twórczyniami i twórcami choreografii a teoretykami i jej odbiorcami, umożliwiając zarazem refleksję nad statusem tekstu oraz materialnością ruchu w kontekście współczesnych sztuk performatywnych. Szczególnie istotne w tym kontekście jest zaangażowanie do pisania samych praktyczek i praktyków, którzy podejmują próby eksperymentalnego opisywania własnej twórczości, a także tworzenia języka adekwatnego do opisów choreografii. Dodatkowo eksperymentem jest również bardzo dynamiczny sposób składu numerów, dzięki któremu teksty wizualnie również pozostają w ruchu. Tego rodzaju działania są wyrazem świadomej współpracy środowiska tanecznego na rzecz współtworzenia krytycznego dyskursu oraz zacieśniania relacji pomiędzy obszarami praktyki i teorii. Osobom tworzącym umożliwia to dyskursywizację ich działalności, teoretykom wgląd w procesy twórcze.

Taniec coraz częściej pojawia się w ramach działów teatralnych w bardziej ogólnokulturowych mediach – takich jak „Dwutygodnik”, czy „Czas Kultury”. Teksty o tańcu publikowane są również w czasopiśmie teatralnych, takich jak „Didaskalia”, „Teatr” czy „Dialog”. W ten sposób dochodzi do symbolicznego i praktycznego dzielenia przestrzeni – zarówno zasobów finansowych, jak i miejsca widoczności. Mam jednak wrażenie, że taniec w tych układach występuje często w roli gościa – zapraszanego, ale nie współgospodarzącego.

Wynika to zarówno z chronicznego niedofinansowania sektora tańca oraz problemów z dystrybucją finansów w teatrze, gdzie budżety

produkcji i zarobki są bardzo zróżnicowane, jak i z ograniczonej świadomości decydentów, którzy często nie dostrzegają konieczności wyrażenia rozdzielenia tych dwóch dziedzin. W konsekwencji taniec zyskuje obecność jedynie na większym lub mniejszym marginesie pisania o teatrze, a gra toczy się raczej o zakres tej obecności niż o autonomiczne pole widoczności. Stawką staje się więc nie tylko reprezentacja, ale i uznanie tańca jako pełnoprawnego uczestnika życia artystycznego i krytycznego.

Podobny mechanizm można było zaobserwować w przypadku Paszportów Polityki. Środowisko tańca od lat zabiegało o stworzenie osobnej kategorii poświęconej właśnie tej dziedzinie. Zamiast tego, w 2025 r. dotychczasowa kategoria „Teatr” została przekształcona w znacznie szerszą pod względem znaczeniowym „Scenę”, co miało być kompromisowym rozwiązaniem. W praktyce jednak taniec ponownie został włączony w szerszą kategorię, gdzie jego widoczność pozostaje ograniczona i uzależniona od decyzji jurorów znacznie bardziej znających pole teatralne niż choreograficzne (zob. taniecPOLSKA.pl. 2025.).

*

Kim jest współczesna krytyczka tańca? Z pewnością nie tylko zewnętrzną komentatorką ani arbitralną recenzentką. Jej rola – złożona, hybrydyczna i relacyjna – wykracza poza opisywanie spektakli. Kształtuje się na przecięciu praktyk pisarskich, badawczych, edukacyjnych i kuratorskich, w odpowiedzi na konkretne uwarunkowania instytucjonalne, ekonomiczne i kulturowe.

Taniec w Polsce nadal funkcjonuje w warunkach kruchości i niedoboru – brakuje instytucji wspierających jego produkcję i refleksję. Twórcynie i krytyczki działają w projektowym trybie pracy, zależnym od grantów, dorywczych zleceń i ograniczonych zasobów. Krytyczka tańca – podobnie jak artystka – łączy wiele ról: pisze, tworzy programy edukacyjne, współpracuje przy spektaklach, uczestniczy w rezydencjach, prowadzi badania i moderuje debatę.

Jej narzędzia analityczne nie służą już tylko komentowaniu gotowych dzieł, ale często stają się częścią procesu twórczego. Działa między akademią a praktyką, tańcem a teatrem, mediami branżowymi a publicznymi. W tym sensie pełni również funkcję rzeczniczki – tłumaczy, czym jest taniec i dlaczego warto go dostrzegać.

Coraz częściej sięga po perspektywy feministyczne, posthumani-
styczne, performatywne czy cielesnościowe. Jej język staje się mniej
oceniający, a bardziej uważny, relacyjny, zaangażowany etycznie. Nie „wie
lepiej”, lecz słucha, towarzyszy, wspiera i współtworzy przestrzeń rozu-
mienia (takie podejście widoczne jest m.in. w tekstach Zuzanny Berendt,
Alicji Müller, Anny Majewskiej, Marceliny Obarskiej, Idy Ślęzak, Katarzyny
Słobody). Wszystko to sprawia, że nie sposób jednoznacznie odpowiedzieć,
kim dziś jest krytyczka tańca. To osoba pisząca i wspierająca, dokumen-
tująca i projektująca. Jej praca buduje nowe możliwości, tworzy połącze-
nia i nadaje znaczenie. Współczesna krytyczka tańca to część żywego,
nieidealnego, ale pełnego potencjału ekosystemu sztuki. ➤

Bibliografia

Berendt, Z., 2023. *Ekosystem tańca*, „Dwutygodnik” nr 364 [online], <<https://www.dwutygodnik.com/artukul/10806-ekosystem-tanca.html>>.

Biuro Badań Społecznych Question Mark, 2025. *Finansowanie tańca*. w: *Raport z IV Kongresu Tańca*, Warszawa: Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Herbut, A., *Kontrolowana dezinformacja*. Wylinka, vol. 1 [online], <<https://taniecpolska.pl/krytyka/kontrolowana-dezorientacja-wylinka-vol-1/>> Anna Królica, *Skrzynka z narzędziami I Kongres Tańca*, Raport 2011, https://nimit.pl/wp-content/uploads/files/kongres_tanca_raport.pdf>.

Ilczuk, D., Gruszka-Dobrzyńska, E., Socha, Z., Hazanowicz, W., 2020. *Policzone i policzeni! Artyści i artystki w Polsce* [online], [dostęp: 08.09.2025], <https://www.konferencjakultury.pl/_admin/stuff/raport_koncowy_z_badan.pdf>.

Ilczuk, D., Karpińska, A. 2024. *Policzone i policzeni 2024! Artyści, twórcy i wykonawcy w Polsce. Raport* – badanie przeprowadzone przez Centrum Badań nad Gospodarką Kreatywną SWPS na zlecenie MKiDN, opublikowane 21 października 2024 <https://swps.pl/>

images/DOKUMENTY/Policzone_policzeni_2024_Raport_ONLINE-4.pdf?_gl=1*50dku*_up*MQ.*_ga*NDM1ODk0MDk0LjE3NTc0OTgxMzY.*_ga_KWLY61927T*cze3NTc0OTgxMzUkbzEkZzAkdDE3NTc0OTgxMzUkajYwJGwwJGgw*_ga_WD92PFT6KH*cze3NTc0OTgxMzUkbzEkZzAkdDE3NTc0OTgxMzUkajYwJGwwJGgxODI0MDI2NDUz

Instytut Monitorowania Mediów, 2025. *Obecność tańca w mediach i dyskursie publicznym oraz potencjał sponsoringowy polskiego tańca*. w: Raport z IV Kongresu Tańca, Warszawa: Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Majewska, J., *Wstęp w: I Kongres Tańca, Raport 2011* [online], <https://nimit.pl/wp-content/uploads/files/kongres_tanca_raport.pdf>.

Majewska, J., *Jak pisać o tańcu? w: I Kongres Tańca, Raport 2011* [online], <https://nimit.pl/wp-content/uploads/files/kongres_tanca_raport.pdf>.

Morawski, P., Ślęzak, I., *Widzenie ruchu, z Anką Herbut, Oskarem Malinowskim, Hanną Raszewską-Kursą, Katarzyną Słobodą i Marią Stokłosą rozmawiają Piotr Morawski i Ida Ślęzak*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2023 nr 175/176 [online], <<https://didaskalia.pl/pl/artykul/widzenie-ruchu>>.

Nowak, T., 2025. *Edukacja akademicka w zakresie tańca oraz zawodów związanych z tańcem – stan aktualny vs. rok 2011 oraz potencjalne kierunki rozwoju*. w: Raport z IV Kongresu Tańca, Warszawa: Narodowy Instytut Muzyki i Tańca.

Obarska, M., *Dziesięć słów o tańcu współczesnym* [online], <<https://culture.pl/pl/artykul/dziesiec-slow-o-tancu-wspolczesnym>>.

Wilk, S., *Gry medialne w: I Kongres Tańca, Raport 2011* [online], <https://nimit.pl/wp-content/uploads/files/kongres_tanca_raport.pdf>.

Ruchome teksty [online], <<https://www.ruchometeksty.com>>.

taniecPOLSKA.pl. 2025. *Wojciech Grudziński laureatem Paszportu POLITYKI w kategorii Scena*. 2025 [online], [dostęp: 10.09.2025], <<https://taniecpolska.pl/aktualnosci/wojciech-grudzinski-laureatem-paszportu-polityki-w-kategorii-scena/>>.

3. NIMiT dla tańca

III Symfonia

Janusz Orlik

Polska Platforma Tańca 2024, fot. HaWa



3. NIMiT dla tańca

Działania NIMiT
w zakresie zadań
związanych z tańcem

Zadania związane z tańcem powierzone są w NIMiT następującym komórkom organizacyjnym:

- Dział Edukacji i Popularyzacji Tańca
- Dział Impresariatu Tańca
- Dział Wydawniczy
- Biblioteka NIMiT

Dział Edukacji i Popularyzacji Tańca realizuje pięć programów własnych NIMiT: *Przestrzenie Sztuki – Taniec*, *Program Przekwalifikowania Zawodowego Tancerzy*, *Program Rozwoju Kompetencji Zawodowych Tancerzy*, *Program Rozwoju Kompetencji Młodych Tancerzy* oraz *Program Mistrz Tańca*. Prowadzi także projekt *tańczMY* oraz cykl *Portrety*. Dział odpowiada za prowadzenie portalu tance.edu.pl, Ogólnopolskiej Bazy Zespołów Folklorystycznych oraz współorganizację Konkursu Młody Tancerz Roku. Zapewnia również doradztwo zawodowe dla tancerzy, oferując wsparcie na każdym etapie ich rozwoju i kariery.

Dział Impresariatu Tańca prowadzi pięć Programów własnych NIMiT (*Tancerz-Rezydent*, *PolandDances / Tournée*, *PolandDances / Producers!*, *Zamówienia Choreograficzne*, *Wspieranie Aktywności Międzynarodowej*) oraz trzy Projekty (*Polska Platforma Tańca*, *Kongres Tańca* oraz *Przetaczanie Granic*). DIT prowadzi również portal internetowy **PolandDances.pl**, inicjuje i prowadzi działania impresaryjne i sieciujące w Polsce oraz poza granicami kraju.

Dział Wydawniczy prowadzi działalność wydawniczą i współpracuje z innymi wydawnictwami w zakresie publikacji o tematyce tanecznej. Realizuje *Program Wydawniczy* oraz projekt *Polska Kronika Tańca*, Prowadzi portal **taniecPOLSKA.pl**. Organizuje warsztaty z zakresu kineografii oraz konferencje naukowe.

W Narodowym Instytucie Muzyki i Tańca działa również Biblioteka, w której gromadzone są zbiory związane z tańcem w postaci publikacji książkowych, czasopism naukowych oraz o charakterze popularno-naukowym lub popularyzatorskim, materiałów graficznych, fotografii, druków ulotnych, jak również materiałów audiowizualnych (płyty CD i DVD). Zbiory można przeglądać po wcześniejszym umówieniu w siedzibie NIMiT.

Pełna informacja dotycząca realizowanych przez NIMiT projektów, zadań i programów znajduje się na stronie **nimit.pl**

Szczegółowe informacje można uzyskać również kontaktując się bezpośrednio z osobami pracującymi w poszczególnych działach oraz z Działem Komunikacji NIMiT. Dane kontaktowe podane są na stronie **nimit.pl**





Odyseja

Teatr Nowy, chor. Tomasz Ciesielski
Polska Platforma Tańca 2024
fot. HaWa



3. NIMiT dla tańca

IV Kongres Tańca

Program | Agenda

Dzień 1 | 15 listopada | sobota

10:00 – 11:45

Oficjalne otwarcie IV Kongresu Tańca
oraz debata plenarna

Kongres rozpocznie się od podsumowania postulatów zgłaszanych podczas poprzednich edycji oraz przedstawienia konkretnych działań podjętych na rzecz ich realizacji. Zaprezentowane zostaną wyniki badań zrealizowanych w ramach projektu badawczego *Taniec w Polsce 2025*, a także wnioski z konsultacji regionalnych, badań i rozmów, które poprzedziły IV Kongres Tańca. To ważny moment otwierający wspólną refleksję nad kondycją i przyszłością tańca w Polsce.

12:00 – 13:30

Dostępność i odpowiedzialność społeczna tańca

Taniec powinien i może być dostępny dla każdego – niezależnie od sprawności, wieku, miejsca zamieszkania, sytuacji rodzinnej czy społecznej. W panelu poruszymy szeroko rozumiane zagadnienie dostępności – nie tylko w kontekście różnorodnych potrzeb, ale także odpowiedzialności społecznej środowisk tanecznych. Rozmawiać będziemy o tym, jak taniec może reagować na wyzwania współczesności – od zmian klimatycznych, przez technologie, po zmieniające się potrzeby społeczne. Panel stanie się przestrzenią do refleksji nad tym, jak włączać odpowiedzialność i wrażliwość społeczną w codzienną praktykę artystyczną.

14:30 – 16:00

Edukacja i kontynuacja. Formaty kształcenia tanecznego w Polsce i wybrane aspekty rynku pracy

Jak wygląda krajobraz edukacji tanecznej w Polsce? Od szkół baletowych i uczelni artystycznych, przez edukację nieformalną, po oddolne inicjatywy – ścieżek kształcenia jest wiele. Panel poświęcony będzie wyzwaniom, jakie stoją przed młodymi tancerzami i ich nauczycielami, a także perspektywom zawodowym po zakończeniu edukacji. Rozmowa obejmie także temat kompetencji wymaganych na rynku pracy, roli instruktorów i pedagogów oraz osób tworzących przestrzeń do pracy w sektorze tańca. To ważna okazja do wymiany doświadczeń i wspólnego poszukiwania rozwiązań systemowych.

Dzień 2 | 16 listopada | niedziela

10:00 – 11:30

Choreografia różnorodności – w stronę dialogu

To szczególne spotkanie, w którym przedstawiciele różnych środowisk tanecznych rozpoczną rozmowę poświęconą budowaniu dialogu i kreowaniu innowacji społecznych w sektorze tanecznym z wykorzystaniem pełnego potencjału tkwiącego w różnorodności. Czy środowiska taneczne, choć tak zróżnicowane, mają szansę na poznanie się, otwartą rozmowę o różnicach i wspólnych wartościach, a także zbudowanie przestrzeni do współdziałania ponad stylami, metodami i doświadczeniami?

11:45 – 13:15

Finansowanie, infrastruktura, produkcja i dystrybucja tańca

To temat powracający w niemal każdej edycji Kongresu – ale podejmowany z nowej perspektywy. Jak skutecznie finansować taniec? Jakie modele współpracy można wykorzystać? Uczestnicy panelu porozmawiają o możliwościach pozyskiwania środków także poza sektorem publicznym, o wyzwaniach infrastrukturalnych z perspektywy samorządów, a także o szansach na tworzenie interdyscyplinarnych partnerstw i klastrów. Wspólnym celem będzie spojrzenie na taniec jako sektor mogący skutecznie współdziałać z administracją, kulturą i biznesem.

14:30 – 16:00

Strategia rozwoju tańca w perspektywie najbliższych 20 lat, centra choreograficzne oraz działanie narodowych instytucji publicznych związanych z tańcem

Jak powinna wyglądać długofalowa strategia dla tańca w Polsce? To kluczowy panel poświęcony planowaniu rozwoju sektora na kolejne dekady. Porozmawiamy o stojącej u progu urzeczywistnienia idei centrów choreograficznych, ich możliwym kształcie i roli w systemie wspierania tańca, a także o strategicznych działaniach instytucji publicznych odpowiedzialnych za politykę kulturalną. Panel skierowany będzie do osób lidarskich, decyzyjnych i wszystkich, którym zależy na systemowych rozwiązaniach i długoterminowej wizji dla środowisk tanecznych.

Dzień 3 | 17 listopada | poniedziałek

10:00 – 11:30

Rozwój publiczności w tym oferta dla dzieci i młodzieży oraz promocja i marketing tańca

Kim są odbiorcy tańca i jak do nich docierać? Wspólnie przyjrzymy się narzędziom promocji i komunikacji, które mogą realnie wspierać rozwój środowisk tanecznych. Zastanowimy się, jak budować trwałą relację między artystami a publicznością, jak rozwijać ofertę skierowaną do dzieci i młodzieży oraz co sprawia, że taniec staje się bliższy i bardziej zrozumiały dla widzów. Panel będzie okazją do omówienia dobrych praktyk, efektywnych strategii promocyjnych i działań edukacyjnych.

11:45 – 13:15

Międzynarodowa obecność polskiego tańca – aktualna sytuacja i strategię rozwoju

Polski taniec coraz częściej gości na międzynarodowych scenach – ale jak tę obecność skutecznie rozwijać? W panelu udział wezmą przedstawiciele instytucji kultury, producenci, kuratorzy i artyści, mający doświadczenie w zagranicznych projektach. Porozmawiamy o promocji i dystrybucji polskiego tańca za granicą, strategiach międzynarodowych, budowaniu sieci kontaktów i synergii między działaniami publicznymi a oddolnymi inicjatywami. Wspólnie poszukamy realnych kierunków rozwoju i możliwości wzmacniania polskiej obecności w globalnym obiegu sztuki.

14:30 – 16:30

Oficjalne zamknięcie IV Kongresu Tańca oraz debata plenarna

Zakończenie Kongresu będzie przestrzenią podsumowania najważniejszych wniosków, refleksji i postulatów wypracowanych w trakcie wszystkich paneli, debat, spotkań i konsultacji. Przedstawione zostaną efekty kongresowych prac i debat, co pozwoli ukazać najważniejsze idee i zaprezentować wspólną mapę potrzeb i propozycji dla przyszłości polskiego tańca.

Uwaga: powyżej zaprezentowano program główny IV Kongresu Tańca, program fakultatywny opublikowany jest na stronie kongrestanca.pl, znajdują się w nim zarówno sesje *Hot tables*, *tête-à-tête*, jak i warsztatów i KINA Tańca.

Paneliści IV Kongresu Tańca

Dzień 1 | 15 listopada | sobota

.....
Debata otwierająca

Marta Cienkowska | Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
Lech Dzierżanowski | dyrektor Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca
Anna Łazar | dyrektorka Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski
dr Olga Wysocka | dyrektorka Instytutu Adama Mickiewicza
Robert Piaskowski | dyrektor Narodowego Centrum Kultury
dr Zdzisław Bujanowski | dyrektor Centrum Edukacji Artystycznej
dr Miłosz Bembinow | prezes Stowarzyszenia Autorów ZAiKS
Jan Łosakiewicz | prezes CIOFF Polskiej Sekcji
dr Monika Myśliwiec | przewodnicząca Zarządu Sekcji Tańca i Baletu ZASP

Dostępność i odpowiedzialność społeczna tańca

dr Jerzy Grzegorek

Piotr Iwanicki

Mateusz Kowalski

Magdalena Siwecka

Edukacja i kontynuacja. Formaty kształcenia tanecznego w Polsce i wybrane aspekty rynku pracy

Witold Biegański

Wiesław Dudek

Jacek Foltyn

Dominika Krysztyforsa

Jacek Przybyłowicz

dr hab. Katarzyna Sadowska, prof. UAM

dr Marta Seredyńska

Karol Urbański

Dzień 2 | 16 listopada | niedziela

Choreografia różnorodności – w stronę dialogu

Karolina Dorożala | Fundacja Nowej Wspólnoty

Magdalena Juźwik

Ramona Nagabczyńska

Marta Wołowicz

Finansowanie, infrastruktura, produkcja i dystrybucja tańca

Alicja Borejowska

Jarosław Fret

Jacek Grunt-Mejer

Regina Lisowska-Postaremczak

Paweł Łyskawa

Maria Zięba

Strategia rozwoju tańca w perspektywie najbliższych 20 lat, centra choreograficzne oraz działanie narodowych instytucji publicznych związanych z tańcem

Ryszard Kalinowski

Agnieszka Konopka

Sonia Nieśpiałowska

dr Grzegorz Pańtak

dr Joanna Szymajda

Antonina Ziąbska

Dzień 3 | 17 listopada | poniedziałek

Rozwój publiczności w tym oferta dla dzieci i młodzieży
oraz promocja i marketing tańca

Hanna Byłka-Konecka

Karolina Garbacik

Marek Gluziński

dr hab. Rafał Janiak, prof. UMFC

Joanna Żygowska

Międzynarodowa obecność polskiego tańca: aktualna
sytuacja i strategie rozwoju

Monika Błaszczak

Włodek Kaczkowski

Anna Kalita

Renata Piotrowska-Auffrett

Iwona Wojnicka

Debata zamykająca

Lech Dzierżanowski | dyrektor Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca

Robert Bondara | członek Rady Programowej NIMiT

dr Anna Królica | członkini Rady Programowej NIMiT

dr Eryk Makohon | członek Rady Programowej NIMiT

dr hab. Tomasz Nowak, prof. UW | członek Rady Programowej NIMiT

Karolina Bilka | Kierowniczka Działu Impresariatu Tańca NIMiT

dr Maria Opalka | Kierowniczka Działu Impresariatu Tańca NIMiT

Magdalena Zalipska | Kierowniczka Działu Edukacji i Popularyzacji
Tańca NIMiT



Autorzy
*Raportu o stanie tańca
w Polsce 2025*



Lech Dzierżanowski

Pianista i menadżer. Ukończył Akademię Muzyczną im. F. Chopina w Warszawie w klasie fortepianu Andrzeja Stefańskiego (1984). Był laureatem Festiwalu Pianistyki Polskiej w Słupsku, występował w filharmoniach w Poznaniu, Gdańsku, Wrocławiu i Jeleniej Górze. Nagrywał m.in. dla Polskiego Radia, TVP oraz Polskich Nagrań. Od 2019 r. współpracuje z naszym Instytutem przy projekcie Polski Impresariat Muzyczny. Wcześniej współpracował m.in. z Filharmonią Narodową jako kierownik Działu Promocji czy Filharmonią Łódzką im. Artura Rubinsteina pełniąc rolę dyrektora ds. promocji, dyrektora naczelnego i artystycznego oraz zastępcy dyrektora ds. artystycznych. Szereg działań

i projektów stworzył z wieloma organizacjami pozarządowymi, m.in. z: Fundacją Pięta Esencja, Fundacją Concert Spirituels, Fundacją Kultury Polskiej, Związkiem Kompozytorów Polskich, Fundacją Uniwersytetu Warszawskiego. Jest współautorem publikacji poświęconych m.in. Witoldowi Lutosławskiemu, Karolowi Szymanowskiemu czy Andrzejowi Panufnikowi. Od wielu lat zajmuje się popularyzacją dorobku Romana Palestra. W 2021 r. nakładem PWM wydał monografię tego kompozytora. I to właśnie „skuteczne przywrócenie osoby i muzyki Romana Palestra do życia muzycznego” otrzymał w 2021 r. Nagrodę Honorową Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich.



Maria Opałka

Doktor nauk o sztuce, producentka, kuratorka i publicystka. Humanistyczną refleksję łączy z doświadczeniem zdobywanym w NGO-sach, globalnych wytwórniach EMI i Warner Music Group oraz instytucjach publicznych. Współtworzyła projekty wyróżniane Fryderykami i GRAMMY. Fascynuje ją to, co wymyka się klasycznej parametryzacji – wartość i rola sztuki w tworzeniu więzi społecznych, systemów politycznych i moralnych. Specjalizuje się w projektach interdyscyplinarnych. Tworzy nowe pola dla zrozumienia ekonomii i aksjologii, projektując procesy zmiany w ekosystemie sztuk performatywnych.



Magdalena Zalipska

Menadżerka kultury, tancerka, pedagog. Absolwentka Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej w Łodzi oraz Wydziału Dziennikarstwa i Nauk Politycznych Uniwersytetu Warszawskiego. Ukończyła studia podyplomowe z zakresu prawa własności intelektualnej i zarządzania administracją publiczną. Kierownik Działu Edukacji i Popularyzacji Tańca NIMiT, realizuje m.in. programy Przestrzenie Sztuki – Taniec i Przekwalifikowanie Zawodowe Tancerzy. Uczestniczka panelu „Wyzwania społeczne, artystyczne i edukacyjne tancerzy” w ramach II Kongresu Tańca.”



Patrycja Alenkuć

Choreograf, pedagog tańca, producentka, koordynatorka dostępności, sojuszniczka osób z niepełnosprawnościami, g/Głuchych i neuroatypowych. Ukończyła Akademię Humanistyczno-Ekonomiczną w Łodzi (choreograf, pedagogika tańca). Studentka AGH w Krakowie na kierunku „Koordynator i audytor dostępności”. Fundatorka i prezes Fundacji „ArtAbility”, działającej na rzecz artystów z niepełnosprawnościami, g/Głuchych i neuroatypowych. Stypendystka Marszałka Województwa Zachodniopomorskiego (2023), MKiDN (2020).



Karolina Bilska

Magister filologii polskiej i socjologii. Ukończyła Podyplomowe Studia Teorii Tańca w Akademii Muzycznej Fryderyka Chopina w Warszawie. W 2018 r. rozpoczęła pracę w Narodowym Instytucie Muzyki i Tańca, obecnie jest kierowniczką Działu Wydawniczego. Pracuje także w Niepublicznej Szkole Sztuki Tańca w Białymstoku. Redaktorka rocznika „Studia Choreologica”. Autorka artykułów m.in. o twórczości choreograficznej kobiet w XX wieku. Członkini Polskiego Forum Choreologicznego.



Marcin Bochenek

Nauczyciel akademicki, kierownik Zakładu Tańca białskiej AWF. Laureat wielu odznaczeń i nagród w dziedzinie tańca i folkloru. Autor i współautor 72 publikacji metodyczno-naukowych, w tym 5 monografii z zakresu folkloru tanecznego Podlasia. Twórca i kierownik projektów naukowo-badawczych z zakresu treningu i przygotowania motorycznego tancerzy. Ekspert i Wiceprzewodniczący Polskiej Sekcji CIOFF®, na arenie międzynarodowej delegat krajowy i członek Communications Commission CIOFF® International.



Katarzyna Borza

Magister sztuki, absolwentka AST im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu i Ogólnokształcącej Szkoły Baletowej im. Romana Turczynowicza w Warszawie, tancerka, choreografka, pedagożka. Od 2021 r. wykładowca tańca klasycznego i historii tańca w Zakładzie Tańca na Akademii Muzycznej w Katowicach oraz tańca i rytmiki z elementami logorytmiki w Szkole Aktorskiej Teatru Śląskiego w Katowicach. Prowadzi badania na temat percepcji czasu w tańcu i tańca tradycyjnego terenów Polski. Szkoli się w zakresie tańców ludowych i historycznych, którymi dzieli się w formie warsztatowej i choreograficznej.



Emilia Cholewicka

Adiunktka na Uniwersytecie SWPS, kulturoznawczyni, ekonomistka kultury, tancerka. Zajmuje się zagadnieniami związanymi z rynkiem pracy artystów i artystek, szczególnie z perspektywy feministycznej. Kierownicza badania „Ocena recepcji i potencjału świadomości o cyklu menstruacyjnym w procesie tworczym osób menstruujących w obszarze sektorów kultury i kreatywnych” finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki. Ukończyła warszawską Szkołę Baletową. Performatywnie współpracowała, m.in. z Martą Ziółek, Wojciechem Grudzińskim czy Kayą Kołodziejczyk. W 2025 r. ukazała się jej książka *Homo Saltatrix. Artystki baletu na rynku pracy* nakładem wyd. Libron.



Mateusz Czekaj

Menadżer kultury i promotor tańca, od 2020 roku związany z NIMiT-em, gdzie odpowiada za międzynarodowe projekty wspierające tancerzy i choreografów. W latach 2022–2025 był liderem programu rezydencji twórczych „Dancing Together, Again!”, zrealizowanych w ramach Kreatywnej Europy, współpracując z producentami, artystami i kuratorami z południa Europy i Kaukazu. Koordynował projekty taneczne w obu Amerykach i w Azji. Dwukrotnie pełnił rolę jurora w konkursach dla młodych choreografów w Korei. Jest absolwentem pierwszego rocznika Wydziału Teatru Tańca w Bytomiu (AST im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie).



Sylwia Grzegorzówka

Socjolożka, badaczka, specjalistka ds. badań i analiz w Narodowym Centrum Kultury. Ukończyła studia magisterskie na Wydziale Socjologii Uniwersytetu Warszawskiego. Doświadczenie zdobywała w firmach badawczych (TNS, Ipsos) realizując projekty marketingowe i społeczne. Ciekawa świata, zwolenniczka badań jakościowych, etnografii i kontaktu z drugim człowiekiem.



Magdalena Juźwik

Absolwentka kulturoznawstwa i filologii polskiej. Ukończyła Podyplomowe Studia Teorii Tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina, Podyplomowe Studia „Filologia polska w praktyce”, Podyplomowe „Studia Zarządzania Kulturą” oraz Studia Doktoranckie w zakresie wiedzy o kulturze. Jej zainteresowania naukowe skupiają się wokół teorii tańca klasycznego, ze szczególnym uwzględnieniem reinterpretacji baletowych. Pracowała w Narodowym Instytucie Muzyki i Tańca oraz w Instytucie Adama Mickiewicza. Obecnie starsza specjalistka ds. nadzoru instytucji w obszarze muzyki i tańca w MKiDN.



Ryszard Kalinowski

Tancerz i choreograf zawodowo związany z Lubelskim Teatrem Tańca i Centrum Kultury w Lublinie. Członek zespołu ekspertów I, II i III Kongresu Tańca. Członek Rady Programowej Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca (2021–2024). Kurator programów tanecznych i interdyscyplinarnych, jak m.in. Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca w Lublinie (rocznie od 1997), „Terytoria Choreografii” (2016, 2018), „Przestrzenie Sztuki” (2020–2025). Laureat Dorocznej Nagrody Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Dziedzinie Tańca (2021).



Małgorzata Leyko

Kulturoznawca i teatrolog, prof. dr hab., pracuje w Katedrze Dramatu i Teatru UŁ. Zagadnieniom tańca poświęciła między innymi pionierskie na gruncie polskim publikacje dotyczące Oskara Schlemmera. Wydała antologię *Oskar Schlemmer, Eksperymentalna scena Bauhausu* (Gdańsk 2010). Była jednym z kuratorów wystawy *Schlemmer / Kantor* w Cricotece (2016/2017). Autorka m.in. książki *Teatr w krainie utopii. Monte Verità, Mathildenhöhe, Hellerau, Goetheanum, Bauhaus* (Gdańsk 2012); współredaktorka *Słownika tańca współczesnego* (Łódź 2022).



Mikołaj Łątkowski

Jest badaczem z 9-letnim doświadczeniem w projektowaniu i realizowaniu procesów badawczych. Przeprowadzał diagnozy, konsultacje, ewaluacje i procesy projektowe jako twórca, kierownik i realizator projektów. Zajmuje się prowadzeniem warsztatów w ramach projektów badawczych oraz szkoleniowych. Współpracuje z organizacjami pozarządowymi, samorządami, instytucjami kultury i pracownikami architektonicznymi w projektach o skali od lokalnej do ogólnopolskiej. Jest autorem ponad 25 raportów oraz analiz. Dzieli się wiedzą jako wykładowca akademicki w ramach zajęć na Uniwersytecie Warszawskim i Uniwersytecie SWPS.



Jacek Łumiński

Jest profesorem Pekińskiej Akademii Tańca i kierownikiem Zakładu Tańca w Akademii Muzycznej w Katowicach. Stworzył kilka ważnych dla tańca projektów i instytucji, w tym Śląski Teatr Tańca (1992–2013). Jako choreograf, nauczyciel Łumiński jest znany na arenie międzynarodowej od początku lat 90. ze swoich wyjątkowych dzieł tanecznych oraz nowatorskich programów artystycznych i edukacyjnych. Za wybitne osiągnięcia w rozwijaniu unikalnej techniki i formy teatru tańca Łumiński otrzymał wiele nagród, m.in. Pola Nirenska Award, Capezzio, Złoty Krzyż Zasługi. Główne obszary jego zainteresowań obejmują trwałe systemy kształtowania tożsamości kulturowej i inne sposoby poznania.



Paweł PITZO Mazur

Tancerz, choreograf, nauczyciel tańca, producent i mc, menedżer i organizator. Od 2000 r. animator środowiska tanecznego i organizator imprez hip-hopowych. Zaczynał jako B-Boy – od breakingu, w dalszej kolejności rozwijał swój warsztat o techniki i style – hip-hop, locking i popping – który ostatecznie jest jego wiodącą dyscypliną. Oprócz dokonań w środowisku hip-hop i street-dance posiada również sukcesy na scenie komercyjnej (V edycja programu telewizyjnego MAM TALENT). Od 2010 r. kieruje New Boogie Down School w Lublinie.



Agnieszka Narewska-Siejda

Doktor nauk humanistycznych w dyscyplinie literaturoznawstwo, magister sztuki (absolwentka choreografii i teorii tańca na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie) i magister filologii polskiej (absolwentka komparatystyki na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego). Absolwentka Krakowskiej Zawodowej Szkoły Baletowej. Nauczycielka tańca klasycznego oraz historii tańca. Redaktorka „Studia Choreologica” oraz kwartalnika „Taniec”. Autorka artykułów w czasopiśmie naukowych i książkach zbiorowych, dotyczących wybranych zagadnień z historii baletu. Współtwórczyni Polskiej Kroniki Tańca, członkini Polskiego Forum Choreologicznego oraz Związku Artystów Scen Polskich.



Katarzyna Niedurny

.....

Dziennikarka, teatrolożka, krytyczka. Selekjonerka Festiwalu Sztuki Reżyserskiej Interpretacje i Paszportów Polityki. Wspólnie z Katarzyną Wali-górą prowadzi Podcast o Teatrze – medium opowiadające w przystępny sposób o historii i współczesności teatru i choreografii. Stale współpracuje z dwutygodnik.com, „Czasem kultury” i „Didaskaliemi”. Obecnie pracuje nad książką biograficzną o krytyku teatralnym Konstantym Puzynie.



Sonia Nieśpiałowska

.....

Producentka, kuratorka, redaktorka książek o tańcu współczesnym. Dyrektorka programowa Materii w Łodzi. Uczestniczka International Visitor Leadership Program w USA – Promoting Social Change Through the Arts (2024). Członkini zarządu Forum Tańca oraz ekspertka w komisjach i zespołach roboczych, w tym zaangażowanych w prace nad ustawą o ubezpieczeniach dla artystów. Współautorka koncepcji centrów choreograficznych, która stała się podstawą programu Prze-strzenie Sztuki. Była jurorką Polskiej Platformy Tańca 2019 oraz producentką edycji z 2024 roku.



Tomasz Nowak

Prof. Uniwersytetu Warszawskiego, dr hab. nauk o sztuce. Absolwent studiów muzykologicznych, podyplomowych studiów teorii tańca i menedżerskich. Instruktor tańca i choreolog. Od 1997 r. wykłada w Instytucie Muzykologii. Autor pięciu książek i dziewięćdziesięciu artykułów naukowych poświęconych m.in. tradycjom muzycznym i tanecznym polskich Karpát, Podkarpacia oraz społeczności polskich na Wileńszczyźnie i Żytomierszczyźnie, społeczności żydowskiej, polskim tańcom narodowym, polskiemu socrealizmowi.



Grzegorz Pańtak

Tancerz, pedagog tańca, choreograf, reżyser światła i producent. Wspólnie z Elżbietą Pańtak współtworzył i prowadzi instytucjonalny zespół – Kielecki Teatr Tańca (miejaska instytucja artystyczna). Jeden z współtwórców koncepcji programu MKiDN – Przestrzenie Sztuki. Choreograf wielu spektakli dla KTT oraz teatrów operowych w Polsce i zagranicą. W 2022 r. uzyskał tytuł doktora na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Nagrodzony Brązowym Medalem – Zasłużony Kulturze Gloria Artis (2022).



Grażyna Pol

Socjolożka, badaczka kultury, kierowniczką Działu Badań i Analiz w Narodowym Centrum Kultury. Od lat przygląda się temu, co porusza ludzi i instytucje – analizuje mechanizmy uczestnictwa, przemiany kultury i społeczne znaczenie praktyk kulturalnych. Doświadczenie zdobywała, prowadząc projekty w czołowych firmach badawczych. Współautorka licznych raportów badawczych, artykułów naukowych oraz monografii *Oswajając zmienność. Kultura lokalna z perspektywy domów kultury*. Zwolenniczka uważnego słuchania, rzetelnych danych i myślenia krytycznego.



Hanna Raszevska-Kursa

Badaczka i krytyczka tańca, doktorka nauk o sztuce, aktywistka. Autorka m.in. książki *Empatia, choreografia i śmiech jako nadzieja dla ludzkości*. Prezeska Fundacji „Myśl w Ciele” i założycielka Warszawskiej Pracowni Kinetograficznej. Członkini Polskiego Forum Choreologicznego, ZASP, International Council of Kinetography Laban; współtworzy Przestrzeń Wspólną. Jedna z organizatorek I Oddolnego Kongresu Tańca przeciwko przemocy. Więcej: <https://hannaraszevska.wordpress.com>.



Katarzyna Sadowska

Dr hab. prof. UAM na Wydziale Studiów Edukacyjnych. Badaczka edukacji dzieci i młodzieży, edukacji przez sztukę oraz edukacji w nurcie personalizmu. Autorka monografii i artykułów naukowych z międzynarodowym doświadczeniem dydaktycznym i naukowym. Refleksje podejmowane przez Katarzynę Sadowską mają na celu zwrócenie uwagi na konieczność zmiany paradygmatu z „programocentrycznego” na paradygmat sytuujący człowieka w centrum edukacji.



Marta Seredyńska

Doktor nauk społecznych w dyscyplinie nauki o polityce i administracji. Ukończyła wiedzę o teatrze oraz media interaktywne i widowiska poznafskiego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, a także politykę społeczną na Uniwersytecie Warszawskim, gdzie obroniła doktorat na Wydziale Nauk Politycznych i Studiów Międzynarodowych. Od kilkunastu lat współpracuje z instytucjami kultury, a także z podmiotami trzeciego sektora, produkując i koordynując wydarzenia oraz realizując liczne szkolenia, działania mentoringowe czy warsztaty. Od 2016 r. prowadzi Fundację Rezonanse Kultury, skupiając się na łączeniu kultury i działań społecznych.



Joanna Szymajda

.....

Adiunkta w Instytucie Sztuki PAN, badaczka tańca, menadżerka kultury. Pracę doktorską obroniła na Université Paris III Sorbonne Nouvelle i Uniwersytecie Łódzkim. W latach 2010–2017 wicedyrektorka Instytutu Muzyki i Tańca, w latach 2018–2020 kierowniczką baletu Opery Wrocławskiej, obecnie kierowniczką baletu Teatru Wielkiego w Łodzi. Autorka licznych publikacji, współredaktorka wraz z prof. M. Leyko *Słownika tańca współczesnego*. Członkini Rady ds. Instytucji Artystycznych przy MKiDN.



Wojciech Wilk

.....

Z wykształcenia socjolog i psycholog – absolwent MISH UW. Od 11 lat zajmuje się realizacją badań społecznych i ewaluacyjnych na potrzeby organizacji pozarządowych, administracji publicznej oraz jednostek samorządu terytorialnego. W tym czasie zrealizował ponad 200 indywidualnych wywiadów pogłębionych i ponad 300 warsztatów grupowych. Jest również współautorem ponad 30 raportów z badań. Specjalizuje się w pisaniu o złożonych procesach w sposób prosty, zrozumiały i obrazowy.



Maria Zięba

Menadżerka kultury, specjalizuje się w fundraisingu, diagnoza lokalnych, ewaluacji i budowaniu partnerstw międzysektorowych. Wspiera instytucje kultury i organizacje pozarządowe w pozyskiwaniu środków publicznych i niepublicznych. Absolwentka Szkoły Fundraisingu i programu menagerskiego Fundacji Akademia Organizacji Obywatelskich. Stypendystka MKiDN (2017, 2021). Prezeska Fundacji Ładne Historie. W ramach programu Sztuka Fundraisingu wspiera edukację fundraisingową kadry kultury.



Mariusz Żwierko

Kulturoznawca, choreograf, instruktor tańca, kierownik artystyczny i współzałożyciel zespołu tanecznego Woda Na Młyn. Jest autorem kompozycji scenicznych oraz widowisk tanecznych dla kilkunastu zespołów folklorystycznych w Polsce i za granicą. Był kierownikiem artystycznym ZPiT „Grajewianie” oraz ZPiT „Kurpie Zielone”, współpracował z Teatrem Pijana Sypialnia z Warszawy. Jest współautorem projektu edukacyjnego „Tańce Pogranicza Wschodniego. Folklor podlaskich Białorusinów”. Studiował germanistykę na Uniwersytecie Warszawskim, a także ukończył kulturoznawstwo na Uniwersytecie w Białymstoku. Obecnie pracuje w Narodowym Instytucie Muzyki i Tańca.



BIOSTAT

BioStat® to innowacyjne i dynamicznie rozwijające się Centrum Badawczo-Rozwojowe. Od ponad 20 lat dostarczające profesjonalnych rozwiązań w obszarze: badań, IT, statystyki, konsultingu. BioStat® to zespół złożony z doświadczonych ekspertów, statystyków, informatyków i analityków, zajmujących się zagadnieniami praktycznego zastosowania metod badawczych w biznesie.

Bartosz Olcha

BIOSTAT

Absolwent politologii na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Analityk, metodolog, autor opracowań i ekspert w ponad 600 projektach badawczych. Związany zawodowo z branżą badawczą od 2011 r., specjalizuje się w kompleksowej realizacji badań rynku, analiz społeczno-gospodarczych oraz badań wizerunku marki pomocnych w tworzeniu strategii marketingowych.



Dataplace.ai

Firma technologiczna i lider w dziedzinie Location Intelligence. Dzięki autorskiej technologii, opartej na zaawansowanej analizie zanonimizowanych danych z milionów urządzeń mobilnych i uczeniu maszynowemu, firma precyzyjnie mierzy ruch i zachowania konsumentów w świecie fizycznym. Rozwiązania oferowane przez dataplace.ai umożliwiają przedsiębiorstwom podejmowanie decyzji dotyczących świata offline z taką samą precyzją i pewnością, z jaką robią to w świecie online. Z technologii dataplace.ai korzystają obecnie czołowe marki w Polsce.

Question Mark – Biuro Badań Społecznych

Biuro Badań Społecznych Question Mark funkcjonuje od 2010 r. W 2019 r. zostało przekształcone w spółkę z o.o. Od powstania specjalizowało się z badaniami instytucji kulturalnych. O kilku lat rozszerzyło zakres oferty. Posiada zaplecze naukowe z obszaru socjologii, statystyki, marketingu, antropologii, kulturoznawstwa i administracji. Badania w obszarze kultury nadal należą do ulubionych.



Instytut Monitorowania Mediów

IMM od ponad 25 lat analizuje dane z mediów dotyczące marek, firm, osób i instytucji. Mierzy i raportuje efekty działań promocyjnych z obszarów marketingu, digital marketingu oraz public relations. Bada widoczność marek oraz wartość ich ekspozycji w mediach klasycznych i społecznościowych. Na podstawie danych z szerokiej bazy źródeł medialnych IMM opracowuje pogłębione analizy jakościowo-statystyczne oraz raporty sponsoringowe. W Polsce IMM jako jedyna firma na rynku łączy wyniki monitoringu informacji oraz reklam z wszystkich typów mediów w jednym narzędziu.

Kaja Matuszak

IMM

Specjalistka ds. Analiz w Departamencie Raportów Medialnych w Instytucie Monitorowania Mediów SA. Od ponad 4 lat zajmuje się badaniem przekazu medialnego oraz szczegółowym opracowywaniem i interpretowaniem danych dla rozpoznawalnych marek z sektora telekomunikacyjnego, bankowego i handlu detalicznego oraz instytucji politycznych i naukowych. Przygotowując przekrojowe raporty i rekomendacje, które rekonstruują konteksty i trendy medialne, wspiera organizacje w tworzeniu skutecznych strategii komunikacyjnych i biznesowych.



Sebastian Tomaszewski

IMM

Ekspert ds. Analiz w Departamencie Raportów Medialnych w Instytucie Monitorowania Mediów S.A., odpowiada za generowanie raportów zawierających szczegółowe ustalenia i rekomendacje, a także za przeprowadzanie regularnych przeglądów operacyjnych. Od dziesięciu lat zajmuje się analityką dla marek z takich branż jak motoryzacja, bankowość, handel, logistyka i FMCG.

To doświadczenie pozwoliło mu na wyspecjalizowanie się w badaniu wydarzeń, trendów i problemów medialnych, a także w tworzeniu raportów, które podsumowują i prezentują dane w atrakcyjnej wizualnie formie, umożliwiając klientom opracowywanie skutecznych strategii komunikacyjnych.



Łukasz Kołtacki

IMM

Ekspert ds. analiz w Dziale Raportów Medialnych w Instytucie Monitorowania Mediów SA. Doświadczony analityk z 20-letnim stażem w branży monitoringu mediów. Specjalizuje się w analizie social media, dostarczając klientom strategiczne wnioski oparte na danych. Jego wiedza i umiejętności pomagają firmom zrozumieć trendy, zarządzać reputacją oraz skuteczniej komunikować się z odbiorcami.

Pracował nad projektami dla kilkuset największych firm, ministerstw, instytucji, agencji PR i marketingowych.



Centrum Edukacji Artystycznej

Centrum łączy tradycję z nowoczesnością, wspiera innowacyjne podejście do nauczania i tworzy przestrzeń, w której sztuka rozwija się na najwyższym poziomie. Rozwija i promuje edukację artystyczną. Dbą o najwyższą jakość kształcenia i rozwój środowiska edukacyjnego. Edukacja odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu kompetencji, rozwijaniu odpowiedzialności i umiejętności adaptacji do zmieniających się standardów. Misją Centrum jest zapewnienie wsparcia tym, którzy edukację tworzą – nauczycielom, uczniom i rodzicom.

Instytut Adama Mickiewicza

Instytut Adama Mickiewicza łączy polską kulturę z ludźmi na całym świecie. Jako instytucja państwowa, tworzy trwałe zainteresowanie polską kulturą i sztuką, wzmacniając obecność polskich artystek i artystów na globalnej scenie. Inicjuje innowacyjne projekty, wspiera międzynarodową współpracę oraz wymianę kulturalną. Promuje twórczość zarówno uznanych, jak i obiecujących twórców, ukazując różnorodność i bogactwo polskiej kultury.



NARODOWE CENTRUM KULTURY

Narodowe Centrum Kultury

Jest jedną z największych instytucji kultury w Polsce, o bardzo szerokim spektrum działania. Od 75 lat działa na rzecz rozwoju, promocji oraz poszerzania dostępu do polskiej kultury. Dbą o profesjonalizację i podnoszenie kompetencji kadr sektora kultury. Popularyzuje nowoczesne standardy i dobre praktyki w branży. Za pośrednictwem programów dotacyjnych i stypendialnych (*Młoda Polska, Gaude Polonia*) NCK wspiera twórców, artystów i animatorów kultury oraz organizacje pozarządowe i instytucje kultury. Analizuje trendy i bada uczestnictwo w kulturze. Jest inicjatorem i liderem Narodowego Obserwatorium Kultury. Organizuje festiwale

(*Eufonie, Wschód Kultury*), koncerty, przeglądy, konferencje. Prowadzi działalność edukacyjną, szkoleniową i wystawienniczą, m. in. zarządza galerią Kordegarda, gdzie prezentuje prace czołowych polskich artystów. Angażuje się w upamiętnianie ważnych wydarzeń i ludzi kultury oraz popularyzację polszczyzny, kultury słowa i czytelnictwa (NPRCz 2.0). Wydaje książki, produkuje filmy i podcasty poświęcone kulturze. Odpowiada za realizację ogólnopolskich przedsięwzięć, np. krajowego programu kulturalnego polskiej prezydencji czy projekt polskich stolic kultury. Dyrektorem Centrum jest Robert Piaskowski.



ZAiKS

.....

Najstarsza i największa w Polsce organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i jedna z największych w Europie. Co roku przekazuje twórcom setki milionów złotych należnych im wynagrodzeń. Zrzesza kompozytorów, autorów tekstów, scenarzystów, dramatopisarzy, tłumaczy, plastyków, choreografów oraz twórców innych dziedzin sztuki, a także wydawców muzycznych. Jako stowarzyszenie prowadzi szeroką działalność socjalną na rzecz swoich członków, a także buduje świadomą i odpowiedzialną współpracę ze środowiskami korzystającymi z chronionego repertuaru. Jest nowoczesnym, strategicznym partnerem dla młodych twórców i całego rynku kultury.



projekt *Taniec i Niepełnosprawność 2024*

Michał Przybyła

fot. Mariusz Marciniak



Postulaty IV Kongresu

Postulaty IV Kongresu Tańca znajdą Państwo na stronie kongrestanca.pl po zakończeniu wydarzenia.



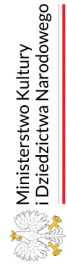
Bioland

Fundacja Crush On Trash, chor. Megan Doheny, Ilya Nikurov
fot. Michał Zięba

Organizator



Finansowanie



Patronat honorowy



Główni Partnerzy



Patroni medialni



kongrestanca.pl