

**Anita Makuszewska**

SWPS Uniwersytet Humanistycznospołeczny w Warszawie

ORCID: 0000-0002-3771-618X

## **Uczeń, widz, współtwórca – wartości edukacyjne tańca i dziedzictwa teatru baletowego w kształceniu dzieci i młodzieży**

### **Wprowadzenie**

Spotkanie ze sztuką tańca, czy w sali baletowej, czy w teatrze podczas oglądania spektaklu, pozwala dzieciom i młodzieży na zapoznanie się z szerokim spektrum wartości i zasad wykraczających poza obszar przypisany do zawodu tancerza. Absolutna harmonia między duszą i ciałem, leżąca u podstaw tańca, doceniana już w starożytności, wynika z faktu, że trening ruchowy wzmacnia i rozwija aktywność motoryczną, sprzyjając prawidłowemu rozwojowi ciała i ściśle z nim powiązanemu rozwojowi psychiki. Poczucie radości uczestniczenia we wspólnej tanecznej zabawie, treningu lub projekcie choreograficznym, buduje świadomość fizycznej osobowości, wypracowuje umiejętność pokonywania trudności, kreatywność, samodyscyplinę oraz odpowiedzialność za wspólne artystyczne przedsięwzięcie. Ale ciało człowieka tańczącego opowiada także historie, wyraża światopogląd, wreszcie uczestniczy w utrwalaniu tradycji i zrozumieniu wielokulturowości. Jeden z najwybitniejszych twórców tańca XX wieku francuski choreograf Maurice Béjart twierdził, że słowo może dzielić ludzi, natomiast taniec – łączy, a powszechnie doceniane wartości edukacyjne tańca w kształceniu dzieci i młodzieży oraz rezultaty prac badawczych, prowadzonych przez przedstawicieli nauk akademickich, znajdują potwierdzenie w wieloletniej pracy pedagogicznej i artystycznej prowadzonej przez autorkę artykułu w szkołach w kraju i za granicą. Stwierdzenie Tomaszewskiego (1991: 5), że „pisanie i mówienie o sztuce tańca wymaga wszechstronności”, jest punktem wyjścia do podjętego przez autorkę tematu, analizującego wybrane aspekty edukacji i pedagogiki tanecznej w kształceniu dzieci i młodzieży. Autorka pragnie również ukazać znaczenie, jakie odgrywa teatr baletowy i film z tańcem w kreowaniu wizerunku tancerzy, ze względu na fakt, że społeczno-kulturowy kontekst tradycji tanecznej wykorzystywany jest nie tylko do komercjalizacji tej sztuki, ale pozwala na dyskusję o konsekwencjach stereotypowego myślenia o rolach, jakie odgrywają w balecie kobiety i mężczyźni<sup>1</sup>. Przechodząc do proponowanego układu

---

<sup>1</sup> Taniec przemawia najbardziej „fizycznym językiem”, w porównaniu z pozostałymi dziedzinami sztuki, a zatem aspekt fizyczności jest istotnym i najczęściej powracającym

treści, w pierwszej części rozważań autorka omawia wybrane przykłady pozytywnego wpływu treningu tanecznego na rozwój psychiczny i fizyczny dzieci i młodzieży; uzupełnia je analiza porównawcza, której celem jest wydobywanie podobieństw i różnic edukacji tanecznej i sportowej. Kolejnym istotnym zagadnieniem poruszonym w artykule jest charakterystyka grup uczęszczających na zajęcia taneczne, a także omówienie roli nauczyciela w procesie edukacyjnym oraz jego przygotowanie metodyczno-pedagogiczne. Jak zauważa Bradley (2001), pedagogika taneczna<sup>2</sup> zajmuje najniższą pozycję w hierarchii obszaru edukacyjnego, jest niejasno określona i najsłabiej reprezentowana. Zainteresowanie nauką tańca stale rośnie, ale procesowi temu nie towarzyszy odpowiednie przygotowanie kadr pedagogicznych: nauczycieli, instruktorów, choreografów, którzy w kształceniu dzieci odgrywają kluczową rolę (Bradley 2001: 32). Ostatnia część tekstu poświęcona jest walorom edukacyjnym biorącym początek z unikalnego dziedzictwa teatru baletowego, z którym dzieci mają kontakt podczas nauki tańca, charakteryzujący się syntezą wszystkich obszarów twórczej działalności człowieka – od muzyki poprzez sztuki piękne, literaturę oraz teatr dramatyczny. Pod koniec XX w. znaczącą rolę w popularyzacji tańca zaczęły odgrywać również produkcje filmowe, przyczyniając się do wzrostu zainteresowań treningiem tanecznym, tak jak miało to miejsce po entuzjastycznie przyjętych przebojach kinowych *Billy Elliot* (reż. Stephen Daldry, 2000), *Step Up: Taniec zmysłów* (reż. Anne Fletcher, 2005), *High School Musical* (reż. Kenny Ortega, 2006) oraz serii filmów animowanych o tańczącej lalce Barbie<sup>3</sup>, która znalazła się w centrum polemiki o dominującym wpływie symbolów kultury materialnej na kształcenie dziewczynek.

Dynamiczny rozwój badań tańca w ostatnim dwudziestolecu wydobywa na światło dzienne zjawiska, którym dotychczas poświęcano niewiele miejsca (Daly 1991; Thomas 1995), a nowa wiedza o tańcu jako fenomenie estetycznym, kulturowym i politycznym pozwala na wielokierunkowość eksploracji, odnoszącej się również do praktyki pedagogicznej edukacji tanecznej, w której odnotowuje się znaczące przemiany (Bannon 2010; Bond 2010; Risner 2010; Smith-Autard 2002; Stinson 2005, 2010). Jak podkreśla Andrzejewski (2009), 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: 18). W jednym z wywiadów dla włoskiej telewizji RAI, dyrektor artystyczny mediolańskiej La Scali, wybitny dyrygent i pianista Daniel Barenboim, podkreślił znaczenie kontaktu dziecka ze światem sztuki, teatrem opery i baletu, który przyczyni się do jego wszechstronnego rozwoju, wzmocni wrażliwość w relacjach międzyludzkich oraz tolerancję dla odmienności i wielokulturowości.

---

tematem analiz; edukacja, trening i zawód tancerza, od dawna jest związany z badaniami nad rolą płci społeczno-kulturowej w światowej kulturze (Risner 2007: 66).

<sup>2</sup> Pedagogika tańca klasycznego tradycyjnie opiera się na modelu *danse d'école*, akademickim stylu baletu, którego podstawą jest transmisyjny model nauczania; uczniowie imitują ruchy alfabety tanecznego, opracowane przez nauczyciela w sekwencji ćwiczeń.

<sup>3</sup> Barbie w *Dziadku do orzechów* oraz Barbie z *Jeziora Łabędziego* (reż. Owen Hurley 2001, 2003) są filmowymi adaptacjami znanych baletów klasycznych Mariusa Peitpy do muzyki Piotra Czajkowskiego.

W konsekwencji mały widz może w przyszłości stać się artystą, producentem, krytykiem, pisarzem, dziennikarzem, a także znakomicie przygotowanym i wymagającym odbiorcą.

## Różnorodne aspekty treningu tanecznego

A zatem czym jest taniec dla dziecka? Zabawą, spotkaniem z przyjaciółmi, przebieraniem się w kostiumy, baletki, radością, którą przeżywają razem z nauczycielami po spektaklu baletowym, kiedy rozlegają się oklaski, euforią płynącą ze skocznych ruchów w takt muzyki. To wszystko może przeżywać dziecko podczas tańca. Ale to samo może odczuwać podczas zabawy na podwórku, wykonując rytmiczne ruchy przed telewizorem, ubierając się w strój na bal karnawałowy lub występując w spektaklu szkolnym przygotowanym na Boże Narodzenie. Dzieci mogą brać udział w lekcjach muzyki, plastyki, warsztatach teatralnych lub uczęszczać na zajęcia sportowe, które znakomicie rozwijają umiejętności ruchowe. Taniec jest jednak sztuką niezwykłą – to nie tylko praca fizyczna, ale jakość szczególna, odmienna od zwykłej mechaniki cielesnej, której cechą charakterystyczną jest połączenie wielu aktywności i każda z nich jest obecna na kolejnych etapach procesu edukacji tanecznej: od gry aktorskiej, niezbędnej w odtwarzaniu postaci, nie tylko ruchem ciała, ale i mimiką twarzy, związanej z teatrem dramatycznym literatury i historii jako źródeł inspiracji dla scenariuszy baletowych, poprzez kształcenie słuchu i obcowanie z dziełami muzyki klasycznej i współczesnej, wreszcie wykorzystaniem sztuk pięknych w kreowaniu oprawy plastycznej przedstawienia. Pionierka pedagogiki tanecznej Ruth Lovell Murray uważała, że: „Interpretacja tańca nie dąży w kierunku mistrzostwa i pełnego podporządkowania się regułom i zasadom. Nadrzędnym celem jest wspieranie dzieci do wyrażania myśli, uczuć i celów. Sukces osiągamy wtedy, kiedy potrafią nadać swoi ruchom znaczenie” (Murray 1953: 17). Inspiracją dla Murray są niewątpliwie słowa Lukiana (II wiek n.e.), dla którego istota tańca polegała na tym, aby wiernie wyrażał i przedstawiał nasze przeżycia duchowe i plastycznie uzmysławiał to, co jest dla nas tajemnicze.

Ruch ludzkiego ciała – ten najbardziej uniwersalny i spektakularny przejaw aktywności życiowej – stanowi, obok mowy, najpowszechniejszy i najwszechstronniejszy stosowany środek w kontaktach z otaczającym go środowiskiem. Aktywność motoryczna w znaczącym stopniu kształtuje więc i rozwija człowieka jako całość, zarówno istotę życia – biologiczny organizm, oraz istotę społeczną – złożoną osobowość. Analiza wybranych zdolności motorycznych, które uzewnętrzniają się za pośrednictwem umiejętności, pomoże nam odnaleźć różnice pomiędzy sportem a tańcem. Podczas meczu grający zawodnik, a w trakcie spektaklu baletowego tancerz, wykorzystają m.in. umiejętność wytrzymałościową i orientacji: pierwsza z nich umożliwi kontynuowanie wysiłku fizycznego o określonej intensywności z zachowaniem podwyższonej odporności na zmęczenie; druga pozwala na dokonanie dokładnej oceny położenia ciała oraz zmiany, która zachodzi w stosunku do punktu odniesienia oraz realizowanie ruchu w żądanym kierunku. Gimnastycy, wykonując obrót dookoła osi podłużnej, wykorzystują umiejętności równowagi, orientacji i rytmizacji, tak jak tancerze podczas obrotu zwanego piruetem. Analizując powyżej

przedstawione przykłady, możemy wywnioskować, że sport i taniec są do siebie podobne. Niemniej jednak powinniśmy wziąć pod uwagę celowość ich stosowania. Wszystkie rodzaje ruchów czynnościowych, których dzieci uczą się podczas zajęć wychowania fizycznego: umiejętność wyrzucenia i kopnięcia piłki, przechwycenia jej nad głowami grających, mają na celu mistrzowskie wykonanie, aby pokonać przeciwnika i zdobyć najwyższą punktację dla swojej drużyny. W tańcu wszystkie te ruchy zostaną wykorzystane, aby wyrazić myśli i uczucia, opowiedzieć historię. W treningu tanecznym dążenie do odkrywania możliwości plastyki ruchów ciała i pokonywanie limitów siłowych jest pierwszym etapem – nauką alfabetu, z którego później choreograf pisarz stworzy powieść, a tancerz aktor przedstawi ją przed publicznością. Tancerze są również mistrzami wielozdaniowości. Patrząc na ich ruchy, zapominamy, że nie tylko ich ciało jest zaangażowane, ale i mózg, który kontroluje sekwencję ruchów w czasie, koncentrując się jednocześnie na jakości ruchów, ich natężeniu i lekkości (Bradley 2001: 10). Wspieranie dzieci w praktykowaniu aktywności fizycznej, czy jest to taniec, czy sport, wpływa pozytywnie na ich prawidłowy rozwój z prostej przyczyny, że „motoryczność człowieka nie jest tylko prezentem urodzinowym, ale musi być wzmacniana, rozwijana, praktykowana” (Clark 1985: 35).

Znakomita większość ludzi, którzy stali się zawodowymi artystami baletu, rozpoczęła naukę tańca w wieku ośmiu, dziewięciu lat, ale obecnie wiek ten obniża się wraz ze wzrostem zainteresowania tańcem. Decydującym momentem otwierającym drogę do kariery w tej dziedzinie sztuki jest egzamin do szkoły baletowej, a warunkiem zdobycia dyplomu tancerza zawodowego – jej ukończenie. Amerykańska tancerka, socjolog i badaczka tańca, Cynthia J. Novack, pisała o „kinetycznym odcisku”, który pozostawia nauka tańca w ciele i dokonującym się równocześnie „procesie internalizacji praktyki tanecznej – im dłużej trwa nauka tym mocniejsze jest przekonanie, że taniec jest nierozłączną częścią naszego życia” (Novack 1995: 34). To drugie zjawisko może stać się przyczyną znaczącego dyskomfortu psychicznego, kiedy uczeń, np. z powodu kontuzji, braku postępów w nauce lub zmian anatomicznych, które mogą prowadzić do trwałych urazów, nie może kontynuować nauki. Sytuacja grupy młodzieży, która musi przerwać trening zawodowy, różni się od tej trzydzieści, czterdzieści lat temu. Obecnie zakończenie nauki w szkole baletowej nie oznacza ostatecznego zerwania z tańcem i dlatego, moim zdaniem, ta właśnie grupa może stanowić cenny wkład w rozwój szkolnictwa z prostej przyczyny, że ich zamiłowanie do tańca trwa nadal, mimo konieczności rezygnacji z nauki w szkole zawodowej. We Włoszech w prywatnych akademiach tańca prowadzone są wewnętrzne egzaminy z praktyki i teorii tańca dla uczniów w każdym wieku, a znakomita ich większość łączy w przyszłości pracę zawodową z nauczaniem tańca w przedszkolach lub prowadzi grupy taneczne osiągające wybitne rezultaty na konkursach krajowych i międzynarodowych. Pasja tańca i własne doświadczenia mogą stanowić relewantny wkład do profesji pedagoga, choreografa tańca. Takie właśnie podejście w planowaniu kariery nauczyciela promuje Linda H. Hamilton (1998), amerykańska psycholog i pisarka, jedna z pierwszych artystek baletu z tytułem doktora nauk psychologicznych, który zdobyła jako solistka Amerykańskiego Teatru Baletu w Nowym Jorku. Hamilton (1998) zwróciła uwagę na znaczenie współczesnych stylów tańca: modern, jazz, hip-hop, które wkroczyły do szkół baletowych, stając się konkurencją

dla tańca klasycznego. Rewolucja taneczna końca XIX i początku XX w. sprawiła, że sceny teatrów otworzyły swe podwoje dla tańca współczesnego, który zakończył nie tylko dominację tradycyjnych form baletu akademickiego, ale i przyczynił się do popularyzacji kształcenia tanecznego propagującego nowe, bardziej demokratyczne niż taniec klasyczny, style. Hamilton zwraca uwagę, że taniec modern jest rodzajem sztuki tanecznej, w której tancerze mają „różne rozmiary i kształty sylwetek, nie będąc tak przejmująco chudymi jak tancerze baletu“ (Hamilton 1998: 25). Potwierdza to tezę, że kultywowanie tradycyjności ograniczyło dostęp do tańca i wzmocniło negatywny wizerunek baletu klasycznego jako sztuki elitarniej, hołdującej przestarzałym zasadom, wpływającej niekorzystnie na stan zdrowia – wizerunek, który utrzymał się do dzisiaj, przyczyniając się bezpośrednio do zaniku zainteresowania i spadku zapisów do zawodowych szkół baletowych.

### **Pedagog tańca i uczeń**

Niezależnie od stylu trening taneczny stawia przed dziećmi pewne wyzwania, o których nie wiedzą na początku nauki kierowane entuzjazmem i radością płynącą z samego faktu uczestniczenia w zabawach ruchowych. A zatem, aby wartości edukacyjne mogły pozytywnie wpłynąć na rozwój psychiczny i fizyczny uczących się, muszą oni regularnie uczestniczyć w zajęciach, dopiero wówczas pojawią się efekty omawiane przez autorkę w prezentowanym artykule. Kluczową rolę w tym procesie odgrywa osoba prowadząca zajęcia – nauczyciel, instruktor lub choreograf – jego osobowość, doświadczenie oraz sposoby przygotowania i prowadzenia zajęć, a zatem w dyskusji o nauczaniu tańca nie może zabraknąć krótkiej analizy problematyki pracy z dziećmi i młodzieżą oraz zagadnień związanych z przygotowaniem nauczyciela. Według wybitnej angielskiej baleriny Margot Fonteyn, jedną z największych zalet tańca jest niemający końca proces odkrywania i kształcenia możliwości fizycznych ludzkiego ciała, a każda lekcja jest małym postępowaniem w tym kierunku oraz prowadzi do uświadomienia, jak dużo pozostało nam do poznania. Oczywiście twierdzi Fonteyn (1978), bardzo łatwo tracimy entuzjazm w poszukiwaniu czegoś, co okazuje się zbyt trudne. Z drugiej strony, istnieje zawsze szansa poprawy i to jest najbardziej pociągające: „dążenie do sukcesu, którym może być występ przed publicznością, sprawia, że jesteśmy skupieni i zmobilizowani, natomiast radość płynąca z nagrody czy sukcesu trwa znacznie krócej” (Fonteyn 1978: 15). Występ w teatrze czy udział w koncercie jest dla dzieci tym sukcesem, ale jest to ulotny moment i po kaskadzie braw powracamy do nauki na salę baletową. Uczniowie kursów tanecznych niezależnie od stylu tańca prędzej czy później muszą stawić czoło rutynie lekcji tańca, a zatem nauczyciel powinien ich motywować. Nauczyciele tańca mogą czerpać inspirację ze źródeł metodycznych stosowanych przez nauczycieli w szkole – nawet, jeśli przedmiot mnie nie interesuje, zajęcia mogą być nowatorskie, zachęcające do wyrażania siebie i twórczego myślenia (Petty 2005: 51). Wykorzystanie tej zasady dotyczy może pracy nad przygotowaniem przez uczniów, np. zabawy choreograficznej rozwijającej umiejętność komunikacji artystycznych idei. Niewątpliwie nadrzędnym celem lekcji, na każdym etapie kształcenia, pozostaje jednak rozwój i utrzymanie sprawności fizycznej oraz przyswojenie techniki tańca: od rozgrzewki

po kończącej lekcję ćwiczenia pracujemy nad pokonaniem limitów własnego ciała. Jest to jedna z najwyższych poprzeczek, z którą musi umieć zmierzyć się i nauczyciel, i uczeń z prostej przyczyny, że nauka tańca jest zdecydowanie antytezą współczesnego stylu życia i tylko etos pracy, zaangażowanie przynoszą rezultaty. Żelazna dyscyplina, brak tolerancji wobec błędów popełnianych podczas zajęć i skromne środki językowe w rozmowie z dziećmi o ich postępach ciągle pokutują na salach baletowych i stosowane są wobec uczniów, niszcząc ich entuzjazm i pasję do tańca. Przykładem może być komentarz nauczyciela tańca po eliminacjach do ważnego konkursu, który w rozmowie z uczennicą podsumował jej występ słowami: „swoim wdziękiem potrafiłaś przekupić komisję”, zamiast „wszyscy zwrócili uwagę, jaką radość sprawia ci taniec”. Powinniśmy pamiętać, że dzieci przychodzą na lekcje tańca, ponieważ tego pragną. W szkole muszą uczyć się matematyki i uczęszczać na treningi wychowania fizycznego. Na sali baletowej spotykają się z nami, ponieważ obdarzają nas zaufaniem, że otworzymy przed nimi ten niezwykły świat. Dochodzi jednak do sytuacji, jak zauważa Anderson (2013), że uczniowie tańca klasycznego przeżywają wewnętrzny konflikt: nawet jeśli nie obdarzają nauczyciela szacunkiem, dokładają wszelkich starań, aby uzyskać jego aprobatę. Despotyczni nauczyciele lalkarze manipulujący niewidocznymi linkami w przekonaniu, że tylko wtedy ciało tańczącego porusza się prawidłowo, powinni zrozumieć, że „nadrzędnym celem systemu edukacji jest przeniesienie na jednostkę ciężaru dbałości o własne wykształcenie” (Petty 2005: 55), a zatem misja pedagoga polega na tym, aby wspierał dzieci w ich dążeniu do samodzielności oraz rozwoju świadomości, że w znaczącym stopniu są odpowiedzialne za opanowanie materiału lekcyjnego.

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. Hamilton (1998), twierdzi, że tancerze, jako środowisko, są w znacznie większym stopniu nastawieni na odniesienie sukcesu niż ich „nietańczący” rówieśnicy. Trening taneczny uczy wewnętrznej dyscypliny rozpoczynając od przestrzegania ustalonych norm zachowania podczas zajęć, które odbywają się przy akompaniamencie muzyki poprzez dbałości o strój i higienę oraz systematyczność (Hamilton 1998: 39). Nauczyciele oczekują, że uczniowie nie będą opuszczać zajęć i poświęcą się pilnemu studiowaniu techniki tanecznej. Jak stwierdza Rey (1958):

Każda sztuka, twórczość artystyczna posiada stronę czysto techniczną – artysta, aby władać materiałem, z którego tworzy, potrzebuje sprawności, której nie da mu ani talent, ani pasja, lecz ćwiczenia. Główną stroną jest praca zewnętrzna wymagająca żmudnych ćwiczeń opartych na skodyfikowanym systemie, który pozwolił na ustalenie pewnej tradycji i ocalił od zapomnienia budowane przez stulecia dziedzictwo taneczne – słownik ruchów, bez którego szkolenie współczesnego artysty byłoby niemożliwe (Rey 1958: 97).

Rutyna treningu tanecznego stopniowo wzmacnia dyscyplinę i zaangażowanie w postępy w nauce i nawet jeśli bolą mięśnie, a ciało nie jest odpowiednio rozgrzane, większość uczniów znosi ten typowy dla tańca dyskomfort fizyczny bardzo dzielnie, a ciało „dostraja się” tak, jak pianino przed ważnym koncertem. Ta

wewnętrzna dyscyplina trwa nawet po ukończeniu nauki, a ludzie, którzy w wieku szkolnym uczęszczali na zajęcia taneczne, kontynuują aktywność fizyczną przez całe życie.

### **Wartości edukacyjne tańca w kontekście społeczno-kulturowym**

Kolejną częścią rozważań poświęconą jest omówieniu zagadnień przedstawiających taniec jako formę sztuki odzwierciedlającą i wspierającą przemiany społeczno-kulturowe. Badania kultury młodzieżowej pokazały, że taniec jest nie tylko sposobem spędzenia czasu, ale związany jest z procesem roli płci i identyfikacji (Thomas 1995: 20). W XX w. teatr baletowy przeszedł ogromną metamorfozę, której początki zawdzięczamy kreatywnym i świadomym swoim decyzji artystkom zrywającym z tradycyjnymi formami spektakli baletowych i dominującym stylem tańca klasycznego. Rewolucja sceniczna, mająca bezpośredni wpływ na kształt pedagogiki tanecznej miała początek na gruncie amerykańskim nieposiadającym głęboko zakorzenionych form teatru tańca akademickiego. Wywodzący się z teatralizowanych przedstawień tanecznych renesansowych dworów włoskich i Królewskiej Akademii Tańca Ludwika XIV balet stał się przedmiotem ataku pionierki tańca wyzwolonego, Isadory Duncan, która odrzucała niedorzeczny, jej zdaniem, różowy kostium oraz gorset ograniczający swobodę ruchowi i deformujący ciała kobiet, uważając go symbol opresji i uprzedmiotowienia. Nienaturalność technicznych popisów tanecznych, wypracowanych podczas treningu przypominającego tortury oraz wizerunek pasywnej, kruchej i niewinnej bohaterki romantycznych baletów, przyczyniły się do ukształtowania stereotypowego obrazu kobiety będącego lustrzanym odbiciem norm społeczno-kulturowych. Utrwalany i rozpowszechniany w teatrze baletowym wizerunek<sup>4</sup>, od początku istnienia tej instytucji artystycznej kierowanej przez mężczyzn: dyrektorów, choreografów, nauczycieli, stał się przedmiotem kontestacji tancerki choreografki, m.in. Marthy Graham, amerykańskiej ikony tańca modern, która wyraziła w swoim artystycznym motto pragnienie przemian: „Należy siebie zniszczyć, aby odbudować siebie całkowicie odnowioną, zdolną do bezpośredniego wyrażania swym ciałem stanów zewnętrznych. Nie chodzi o sugerowanie złości, pragnienia, bólu. Trzeba być złością, pragnieniem, bólem” (Sier-Janik 1995: 9). Opisane powyżej zjawisko uprzedmiotowienia kobiety, przeciwko, któremu występowały choreografki stylu modern i postmodern, powrócił w komercyjnym wizerunku Barbie baleriny i związanej z nią kultury księżniczek, której propagowanie stało się obiektem krytyki m.in. w bestsellerze Peggy Orenstein *Cinderella Ate My Daughter*. Postrzegana jako ideał kobiecości Barbie z ciałem tancerki, ubrana w tiulową spódniczkę baletową, przyczyniła się do oszałamiającego sukcesu marketingowego i stała się symbolem kultury materialnej odgrywającej kluczową rolę w kształtowaniu dziewczynek, zachęcając je do „obsesji na punkcie wyglądu” (Heins 2014: 21). Piękne, o idealnych proporcjach ciała, tańczące bohaterki filmów Disneya

---

<sup>4</sup> „Gdy pozwolono [kobietom] wykonywać zawód tancerki, pozostawały, rzecz jasna, pod kuratelą mężczyzn”, pisze Klimczak (2017), „a jednak kobiety zaczęły w pewnym momencie same decydować o swoim tańcu, krok po kroku w XX wieku odbierając mężczyznom palmę pierwszeństwa w tej dziedzinie sztuki” (Klimczak 2017: 16).

i Mattel przedstawiają fałszywy obraz baletu, w którym nie istnieje ból fizyczny i zmęczenie, a kobiety są uległe, niewinne i oczekujące na pojawienie się mężczyzny zakochanego w nich od pierwszego wejrzenia.

Niewątpliwie popularność filmowych produkcji muzyczno-tanecznych, czy są to filmy animowane, fabularne czy dokumentalne<sup>5</sup>, stwarza unikalną możliwość rozpowszechniania tańca wśród dzieci i młodzieży, choćby ze względu na fakt, że kino uczy nas rozpoznawać style taneczne (Rosenberg 2012). Jednym z przykładów jest film *Step Up: Taniec zmysłów* (reż. Anne Fletcher, 2005), w którym prezentowany jest m.in. taniec klasyczny, modern, street dance i hip-hop. Emanujący pozytywnym ładunkiem ruch taneczny zapewnia komercyjny sukces, ale tylko nieliczne obrazy filmowe opowiadają o dzieciach z pasją do tańca w kontekście społeczno-kulturowym. Jednym z tych filmów (jeśli nie jedynym), o znaczącej wartości edukacyjnej, jest dramat obyczajowy *Billy Elliot* (reż. Stephen Daldry, 2000), przedstawiający historię jedenastoletniego chłopca, który decyduje się na naukę tańca klasycznego, przeciwstawiając się decyzji ojca, który pragnie, aby syn wybrał karierę boksera. Analiza tego obrazu filmowego pozwala autorce na podsumowanie zjawisk, opisanych w poprzednich częściach artykułu, a znajdujących się w centrum zainteresowań współczesnej nauki o tańcu, po pierwsze, ze względu na fakt, iż w tym dramacie obyczajowym główny bohater Billy Elliot jest przykładem determinacji w dążeniu do celu, charakterystycznej dla większości młodych ludzi kierujących się pasją do tańca. Hamilton (1998) twierdzi, że tancerze należą do wyjątkowej grupy ludzi: nie planują swojej kariery, jak ma to miejsce w innych zawodach, ale oddają się tańcowi z pasją porównywalną do religijnej żarliwości; są gotowi przekraczać granice ludzkiego zmęczenia, aby osiągnąć swój cel, którym może być doskonalenie sekwencji ruchów. Taki wizerunek stanowczości chłopca jest pokazany w dwóch scenach, które możemy zatytułować: nauka pozy *arabesque* – Billy wykrada z biblioteki podręcznik do nauki tańca klasycznego, aby samodzielnie uczyć się techniki tanecznej. Kolejna scena, to nauka obrotów *piruettes* przed lustrem w łazience, które kończą się za każdym razem upadkiem (Makuszevska 2018: 65). Reżyser odkrywa przed nami jeszcze jeden walor tańca – jego właściwości lecznicze: dla chłopca trening taneczny stał się „opisywanym przez Arystotelesa katharsis – oczyszczeniem i wyładowaniem emocjonalnym, pozwalającym na odzyskanie równowagi umysłu, kojącym smutek i gniew” (Tomaszewski 1991: 58). Taniec, jako czynnik wpływający na uświadomienie fizycznej osobowości, prowadzi do odbudowy świadomości kinestetycznej dziecka (z uwzględnieniem jej tła emocjonalnego), zaburzonej z powodu śmierci matki, atmosfery opresji i niepewności wywołanej strajkami oraz codziennym widokiem policji kontrolującej miasteczko. Natomiast boks, który ma wzmocnić siłę chłopca, jest kolejnym czynnikiem destrukcyjnym rodzącym się z agresji i przemocy, nawet jeśli ma uczynić z niego prawdziwego mężczyznę. Filmowa opowieść Daldry’ego, przedstawiając dramatyczne okoliczności towarzyszące chłopcu

<sup>5</sup> Do wybitnych produkcji dokumentalnych o młodych tancerzach należą: *Jig* (reż. Sue Bourne, 2011) o 40 Mistrzostwach w Tańcu Irlandzkim, *Like Air* (reż. Jake ViraMontez, 2015) odkrywający kulisy rywalizacji uczestniczek konkursu tanecznego oraz *Flex is King* (reż. Deidre Schoo, Michael B. Nicols, 2014) o młodzieży z mniej uprzywilejowanych dzielnic wielkich miast szukających szansy na lepszą przyszłość w pasji do *street dance*.



w jego dążeniu do realizacji pasji do tańca, skłania autorkę tekstu i nauczycielkę z trzydziestoletnim doświadczeniem pedagogicznym do refleksji i pytania: czy wybór nauki w szkole baletowej spotyka się ze zrozumieniem i akceptacją? Powinniśmy również zastanowić się: ile utalentowanej młodzieży zrezygnowało z nauki tańca, uginając się pod presją wywołaną stereotypowym myśleniem o teatrze baletowym?

## Wnioski

Dążenia nauczycieli tańca, a także tych, którzy są zaangażowani w kształcenie kadr pedagogicznych pracujących z dziećmi i młodzieżą w szkołach państwowych i prywatnych łączą wspólne cele. Zamierzeniem autorki tekstu było nie tylko zaprezentowanie walorów edukacji tanecznej, ale wskazanie problemów wymagających głębszej analizy. Z jednej strony obserwujemy ogromne zainteresowanie tańcem wśród uczniów, którzy chętnie zapisują się na zajęcia taneczne, pomimo obciążeń spowodowanych intensywną nauką w szkole – ruch i trening wzmocni ich prawidłowy rozwój psychofizyczny, przybliży etos pracy, umożliwi spotkanie ze sztuką teatru baletowego, muzyką klasyczną, sztukami pięknymi, tradycją i historią. Niemniej jednak, ciągle zbyt nieliczna grupa dzieci decyduje się na przystąpienie do egzaminów do zawodowych szkół baletowych. W ostatnim okresie podejmowane są bardzo energiczne działania w kierunku popularyzacji teatru tańca poprzez programy telewizyjne, publikację książek czy organizację konkursów choreografii do przedstawień baletowych dla dzieci. Pozostaje jednak wiele do zrobienia w tym kierunku – większość pozycji czytelniczych pomija grupę dzieci i młodzieży, skupiając się na studentach i profesjonalistach, a repertuar baletowy rzadko przedstawia spektakle z bohaterami, z którymi współczesna młodzież może się utożsamiać.

## Bibliografia

- Andrzejewski Carey E. 2009. "Toward a Model of Holistic Dance Teacher Education". *Journal of Dance Education*. nr 9(1). 17–26.
- Anderson Stephanie Marie. 2013. "A Dancing Paradox of Oral History of Dance Pedagogy". [https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7920&context=etd\\_theses](https://scholarworks.sjsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7920&context=etd_theses). [dostęp: 20.02.2018].
- Bradley Karen Kohn. 2001. "Dance Education Research: What Train Are We On?" *Journal Arts Education Policy Review* nr 103(1). 10–32. <https://tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10632910109600279>. [dostęp: 19.02.2018].
- Clark Jane E., Humphrey James H. 1985. *Motor Development*. Princeton.
- Fine Jerremy. 2016. *In Defence of Princess*. New York.
- Fonteyn Margot. 1979. *A Dancer's World: An Introduction for Parents and Students*. London.
- Hamilton Linda H. 1998. *Advice for Dancers: Emotional Counsel and Practical Strategies*. San Francisco.
- Hains Rebecca C. 2014. *The Princess Problem*. Naperville.
- Klimczak Wojciech. 2017. Poszerzanie pola: modernizm, feminizm, (inter)nacjonalizm w ruchu. W *Polskie artystki awangardy tanecznej. Historie i rekonstrukcje*. J. Szymajda (red.). 12–32.

- Makuszevska Anita. 2018. Film jako narzędzie kształcenia tancerzy. W *Film w terapii i rozwoju. Na tropach psychologii w filmie*. cz. 2. A. Skorupa, M. Brol, P. Paczyńska-Jasińska (red.). Warszawa. 60–79.
- Murray Ruth Lovell. 1953. *Dance in Elementary Education. A Program for Boys and Girls*. New York.
- Novack Cynthia J. 1995. Ballet, Gender and Cultural Power. W *Ballet, Gender and Culture*. H. Thomas (ed.). London. 34–49.
- Orenstein Peggy. 2011. *Cinderella Ate My Daughter: Dispatches from the Front Lines of the New Girlie-Girl Culture*. New York.
- Petty Geoff. 2005. *Nowoczesne nauczanie. Praktyczne wskazówki i techniki dla nauczycieli, wykładowców i szkoleniowców*. J. Bartosik (przeł.). Sopot.
- Rey Jan. 1958. *Taniec, jego rozwój i formy*. I. Turska (przeł.). Warszawa.
- Risner Doug. 2007. Critical Issues in Dance Educational Research. W *International Handbook of Research in Arts Education*. L. Bresler (ed.). Dordrecht. 965–982.
- Rosenberg Douglas. 2012. *Screen Dance: Inscribing the Ephemeral Image*. New York.
- Sier-Janik Barbara. 1995. *Post modern dance. Zarys problematyki – twórcy i techniki*. Warszawa.
- Thomas Helen. (ed.). 1995. *Ballet, Gender and Culture*. London.
- Tomaszewski Włodzimierz. 1991. *Człowiek tańczący*. Warszawa.
- Turk Marico. 2014. "Girlhood, Ballet, and Cult of Tutu". *Children's Literature Association Quarterly* nr 39(4). 482–505.

### Streszczenie

Spotkanie ze sztuką tańca pozwala dzieciom na zapoznanie się ze spektrum wartości wykraczających poza obszar przypisany do zawodu tancerza. Absolutna harmonia między umysłem i ciałem, leżąca u podstaw tańca, wynika z faktu, że trening ruchowy wzmacnia i rozwija aktywność motoryczną, sprzyjając rozwojowi ciała i psychiki. Artykuł przedstawia nie tylko zagadnienia związane z uczeniem i nauczaniem tańca, podkreślając rolę ruchu w kształtowaniu świadomości fizycznej osobowości, umiejętności pokonywania trudności, ale zwraca również uwagę, jakie znaczenie odgrywa człowiek tańczący w tworzeniu światopoglądu, utrwalaniu tradycji, zrozumieniu wielokulturowości.

### A student, a spectator, an artist – educational values of dance and dance theatre heritage in teaching children and young people

#### Abstract

Active participation in dance education allows children to become familiar with a range of values that go beyond these associated with the profession of a ballet dancer. The remarkable unity of a dancing body is achieved by harmonious development of a body and mind. The article presents not only issues related to learning and teaching dance, while emphasising the role of dance in developing the consciousness of physical personality. It also sheds light on a dancing body as a means used in understanding more complex socio-cultural issues of the 21<sup>st</sup> century.

**Słowa kluczowe:** dzieci, edukacja, taniec, pedagogika, dziedzictwo kulturowe, filmy z tańcem

**Keywords:** children, education, dance, pedagogy, ballet heritage, dance movies

**Anita Makuszewska** – magister sztuki i magister filologii angielskiej; doktorantka USWPS w Warszawie; absolwentka Państwowej Szkoły Baletowej w Warszawie i Państwowego Konserwatorium Muzycznego im. M.A. Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu na wydziale reżyserii baletu. Pedagog i choreograf tańca klasycznego w Ogólnokształcącej Szkole Baletowej, Teatrze Wielkim i TVP w Warszawie oraz Associazione Culturale ArteDanza i Academy of Dance we Włoszech. Repetytor baletów *Dziadek do orzechów*, *Kopciuszek* i asystent choreografa *Czerwony Kapturek*; finalistka konkursu baletowego *Scarpetta d'Oro* w Weronie. Tłumacz, lektor języków obcych, autorka programów edukacyjnych – *Teatralne adaptacje literatury w nauce języków obcych* oraz publikacji *Taniec jako narzędzie kształcenia tancerzy* (2018). Prelegentka konferencji krajowych i międzynarodowych: Society for Dance Research, Dance Studies Association, Instytut Muzyki i Tańca.