

**Teatr ruchu umownie ewidentnego –  
inkluzja i animacja kultury tanecznej osób  
(nie?)pełnosprawnych.  
Między kulturą artystyczną a pedagogią tańca**

**The theater of conventionally evident  
movement – inclusion and animation of  
the culture of (disabled) people.  
Between artistic culture and dance pedagogy**

**Wprowadzenie**

Na polskiej scenie tanecznej nie sposób zauważyć przejawów swoistej kultury tanecznej osób z niepełnosprawnościami. Odnosi się to zarówno do teatrów zawodowych, jak i alternatywnych, związanych z teatrem tańca i tańcem w ogóle. W tej materii zdaje się panować głuchoniema pustka. Staje się ona znamioną szczególnie w odwołaniu do nośnego dziś hasła „dostępności”. Ta sprzyjać ma otwartości na Innego, inicjując zmianę społeczno-kulturową i polityczną związaną z możliwościami, którymi dysponuje Inny. Czy jest to jedynie deklaratywność? Także czyżniona wobec podejmowania prób wdrażania idei artystycznej inkluzji tancerzy z niepełnosprawnościami? Mogłaby ona sprzyjać zaistnieniu interaktywnej komunikacji między odbiorcą (nie)pełnosprawnym a wytworem/dziełem sztuki swoiście manifestowanym przez tancerzy z niepełnosprawnościami. Nie sposób bowiem doszukać się w historii krytyki artystycznej wzmianki o minimalnym choćby wkładzie tancerza/

tancerzy z niepełnosprawnościami w rozwój polskiej sztuki scenicznej – zwłaszcza w randze kultury narodowej. Czy powód jest tożsamy z trwającą nadal bezpardonową walką „(nie)dopuszczanych”, (nie)obsadzanych „jedynie”, a niekiedy, jak podnoszą to festiwalowe media, „aż” w drugo(nie)planowych rolach czarnoskórych aktorów czy reżyserów w Hollywood?

Dyskutując o kulturze tanecznej osób z niepełnosprawnościami, nie możemy nadal sytuować jej wokół produkcji teatru tańca z tancerzami z niepełnosprawnościami, performatywnych inscenizacji czy choćby pomniejszych działań interaktywnych z udziałem publiczności, jakie mogłyby przybliżać polskim odbiorcom ten znany i uznawany od dawna na scenach amerykańskich czy brytyjskich fenomen. Trudno zatem o przezwycięzenie impasu w próbach zaistnienia (dopuszczenia do głosu przez instytucje, które ustalają normy i reguły dotyczące tego, co sztuką być może, a co nią nie jest) zespołów/składów złożonych zarówno z tancerzy z dookreśloną niepełnosprawnością, jak i tych z różnymi niepełnosprawnościami, które podejmowałyby zintensyfikowane działania nad opracowywaniem dzieła scenicznego. Nie chodzi tu bynajmniej o podejmowanie działań częściowych, zdanych jedynie na okres mierzalny rozpoczęciem i zakończeniem deklarowanego projektu. Funkcja tych projektów sprowadza się bowiem najczęściej do założeń choreoterapeutycznych i/lub wspierających, nie zaś (kulturo)twórczych, wpływających zasadniczo na zmianę społeczną. Jest z tym związany równocześnie brak pedagogicznie uzasadnionej ewaluacji, zwłaszcza w sferze artystycznej kreacji i innowacyjności metodycznej tych projektów. Taka ewaluacja stanowić miałaby bowiem synergiczność rozbudzania racjonalnej komunikacji poprzez zainteresowanie społeczne twórczością tancerzy z niepełnosprawnością, wykluczając ją ze sfery dyskusji o sztuce, a nie skupiając się na niej. To stanowi przecież kwintesencję ukierunkowywania krytyki artystycznej. Skupiając dyskurs na swoistej kulturze tanecznej osób z niepełnosprawnościami, nie zaś na problematyce niepełnosprawności w kategoriach barier, potrzeb, trudności itd. Brak na polskiej scenie tanecznej systematycznie pracujących zespołów tancerzy z niepełnosprawnościami, a w związku z tym deficyt spektakli, performansów i edukacyjno-artystycznych działań animacyjnych także okołoprojektowych nie może wytworzyć owego dyskursu. Czas na zmianę.

### **TRUE – Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego Jerzego N. Grzegorka**

Szczeciński Teatr Tańca TRUE został powołany do życia artystycznego i edukacyjnego w 2014 roku. Powstał w wyniku splotu trzech następujących po sobie

okoliczności. Pierwszą z nich był wypadek, któremu uległem w 2011 roku podczas mojego egzaminu z techniki jazzowej na studiach tanecznych. Przemęczenie mięśni i więzadeł w wyniku intensywnej pracy scenicznej, kształcenia wychowanków i wielu wyczerpujących egzaminów podczas równoczesnego studiowania dwóch kierunków tanecznych zakończyło się zerwaniem więzadeł krzyżowych, o czym dowiedziałem się dopiero po dwóch tygodniach do wypadku. Moja tendencja do bagatelizowania wszelkich kontuzji (tancerz z wieloletnią praktyką dobrze mnie rozumie) i odpuśczenie wysiłku jedynie „na chwilę” spowodowało uspokajające utajenie powstałej kontuzji. Powrót na salę treningową i pierwszy piruet przyczynił się do kolejnego zerwania, tym razem więzadeł pobocznych, i jak się okazało podczas badania szpitalnego – zmiążdżenie i popękanie obu łąkotek w prawym kolanie. Trzy operacje w ciągu dwóch lat oraz próby intensywnej rehabilitacji zawiodły moje oczekiwania powrotu do pełnej sprawności. Porzuciłem tym samym scenę zawodową oraz działania edukacyjne w prowadzonej przeze mnie szkole tańca.

Druga okoliczność zaistniała podczas moich studiów doktoranckich. Było to pierwsze wystąpienie na Międzynarodowej Konferencji Doktorantów Uniwersytetu Szczecińskiego w 2013 roku z referatem pt. *Inny w przestrzeni wychowania do twórczości. Tancerz z niepełnosprawnością motoryczną*. Wystąpienie – odwołujące się zarówno do fenomenologii tańca na podstawie analizy tańca amerykańskiej interdyscyplinarnej artystki tancerki z niepełnosprawnością Lisy Bufano, jak i filozofii somaestetyki Richarda Shustermanna, w której ruch „i myślenie – jak podkreślał – nie są czynnościami, których nie można ze sobą uzgodnić” (Shusterman 2007, s. 20) – wzbudziło zainteresowanie uczestników konferencji. Zaowocowało ono artykułem pod takim samym tytułem (Grzegorek, 2015) i zmotywowało mnie do kontynuacji podjętej tematyki. Owocem tego były kolejne konferencje, m.in. Letnia Szkoła Młodych Pedagogów w 2015 roku (Grzegorek, 2016), podczas której otrzymałem nagrodę za najlepsze wystąpienie. Dalej – dysertacja doktorska, a następnie publikacja podoktorska omawiające zagadnienie animacji inkluzyjnej (Grzegorek, 2018); publikacja przedstawiająca założenia idiomów ruchu i rytmu tancerzy z niepełnosprawnością (Grzegorek, 2019), referaty dotyczące choreoidiomatyki wraz z próbą zdefiniowania kultury tanecznej osób z niepełnosprawnością ogłoszone na konferencji Polskiego Forum Choreologicznego w Poznaniu (2020a; 2012b).

Trzecia z okoliczności wydaje się dziś zrzędzeniem losu w kontekście kontynuacji mojej drogi artystycznej i pedagogicznej *praxis*. Stała się bowiem dopełnieniem myśli stopniowo przekuwającej się w czyn, który zrodził swoistą pedagogię.

Po blisko czterech latach od kontuzji, pogodzony z losem i nieodwracalnością zdarzeń, otrzymałem propozycję ze strony Fundacji Szansa dla Niewidomych, współpracującej wówczas projektowo z Biurem ds. Osób Niepełnosprawnych Uniwersytetu Szczecińskiego. Inicjatywa dotyczyła poprowadzenia warsztatów choreoterapeutycznych z osobami z niepełnosprawnością wzroku. W latach 2014 i 2015 zrealizowałem cztery tury warsztatu artystycznego i podjąłem własne badania edukacyjne w działaniu. Był to projekt „Teatr Ruchu w Obrazie Widzianym bez Lustra” z osobami niewidomymi i słabowidzącymi z województwa zachodniopomorskiego. Jego konsekwencją była moja decyzja o rezygnacji z przyjętych uprzednio założeń warsztatu choreoterapeutycznego i zrealizowania innowacyjnego działania zmierzającego w stronę animacji swoistej kultury tanecznej osób z niepełnosprawnością. Intensywna praca twórcza przyczyniła się do powstania pełnowymiarowego, półtoragodzinnego spektaklu *Korowód w Fado* w oparciu o idiomy ruchu i rytmu tancerzy z niepełnosprawnościami wzroku. Równocześnie, w wyniku teoretycznych rozważań nad sztuką i kulturą artystyczną opierającą się na społecznie akceptowanych normach kwalifikacyjnych, wyznaczających wartości artystyczne i estetyczne wraz z regułami, które dookreślają sposoby ich realizacji (Grzegorek 2015, 2020a, 2020b), zrodziła się nazwa szczecińskiego teatru tańca – Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego TRUE – wykraczając tym samym poza ich granice.

W latach 2014–2016 w Akademickim Centrum Kultury Uniwersytetu Szczecińskiego czterokrotnie wystawiony został pierwszy spektakl TRUE *Korowód w Fado* zrealizowany z zespołem tancerzy niewidomych i słabowidzących. Było to wydarzenie bezprecedensowe w Polsce.

W 2021 roku z rąk ministra kultury i dziedzictwa narodowego otrzymałem stypendium artystyczne w dziedzinie „Taniec”. Przedmiotem stypendium stało się zrealizowanie projektu artystyczno-badawczego zatytułowanego *Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego. Inkluzja i animacja kultury tanecznej osób (nie?) pełnosprawnych*. W konsekwencji trzyetapowego edukacyjnego badania w działaniu przeprowadzonego z zespołem tancerzy z różnymi niepełnosprawnościami powstał dwugodzinny spektakl teatru tańca TRUE zatytułowany *Korowód w Bluesie. Mandala*. Został on czterokrotnie wystawiony w Domu Kultury „Krzemień” w Szczecinie dla blisko 700-osobowej publiczności. Premiera miała miejsce 19 listopada 2021 roku. Spektakl został przyjęty entuzjastycznie przez widzów i krytykę, a jego wielopoziomowe recenzje zamieszczane były na portalach społecznościowych. Przedstawienie zostało nagrane, profesjonalnie zmontowane i opublikowane w przestrzeni internetu. W wyniku rozbudzonej dyskusji

wokół przedsięwzięcia stypendialnego zrealizowałem panel krytyczno-badawczy zatytułowany *Inkluzja i animacja kultury tanecznej osób (nie?)pełnosprawnych* poprzedzony specjalnie na tę okazję wystawionym spektaklem. Wśród zaproszonych gości znaleźli się tancerze, choreografowie, choreolodzy, socjolodzy i pedagodzy skupiający dyskusję wokół następujących zagadnień: 1) Jaki jest i jaki powinien być teatr tańca z tancerzami z niepełnosprawnościami?, 2) Jaką rolę może pełnić teatr tańca z tancerzami z niepełnosprawnościami w Polsce?, 3) Czy teatr tańca z tancerzami z niepełnosprawnościami może zaistnieć w przestrzeni artystycznej sceny tańca w Polsce? Czy powinien być odrębnym bytem artystycznym? Nagranie z panelu także zostało zamieszczone w przestrzeni internetowej.

Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego Jerzego N. Grzegorka przyjął ostatecznie status teatru tańca alternatywnego o charakterze laboratorium, przy czym termin „laboratorium” oznacza tu swoistą kulturotwórczą pracę artystyczną, także o charakterze edukacyjnym, nad idiomami ruchu i rytmu tancerzy z niepełnosprawnościami, warsztatem metodycznym i autorskim repertuarem opartym na choreoidiomatach, których zakres ma stanowić transgresję w sztuce.

### **Idiomy ruchu i rytmu tancerza / tancerki z niepełnosprawnością**

Droga badawczo-naukowa ze swoistą pedagogiczną *praxis* dotycząca idiomów ruchu i rytmu osób z niepełnosprawnościami zrodziła się wraz z próbą opracowania racjonalnej metodyki pracy z tancerzem z niepełnosprawnością. Edukacyjne badanie w działaniu oparłem na odwołaniu się do studiowania indywidualnej osobowości człowieka/tancerza z niepełnosprawnością, co postulował Zenon Gajdzica (2016, s. 49–66). Owa droga badawczo-naukowa precyzowała, w moim rozumieniu, znaczenie indywidualności ruchu i jego rytmu/rytmiki u każdego z tancerzy z osobna. Nadawała równocześnie kreacyjny charakter scenicznemu emploi. Pierwszoplanowo istotę podejmowanego działania stanowiło rozbudzenie samoświadomości tancerza. Została ona zogniskowana wokół jego samodzielnej kreacji tanecznej i odkrywania własnych możliwości. Tym samym zasadnicze stało się zastosowanie zabiegu animacyjnego w postaci rozbudzania i stymulowania samoakceptacji niepełnosprawności w sprzężeniu z odkrywaniem swoistości ruchu i rytmu podczas kreacji tańca. Chodziło tu o niepełnosprawność klasyfikowaną medycznie – ta dookreślana społecznie i kulturowo nie miała tu bowiem żadnego znaczenia. Należy w tym miejscu uzasadnić, iż słowo „idiom” wywodzi się od przedrostka „idio-” będącego pierwszym członem wyrazów oznaczających „własny”, „osobisty”, „oddzielny”, „swoisty”, „odmienny”,

„utworzony samodzielnie”, „powstający wewnątrz”. „Idiom, idiomat(ty)” to związek wyrazowy właściwy tylko danemu językowi, nieprzetłumaczalny dosłownie na inny język (Kopaliński, 2000, s. 221). Zdaniem Ernsta Cassirera w sztuce każda z jej dziedzin stanowi swoisty idiom. Daje się go zrozumieć tylko poprzez jemu właściwy język, nie można zatem przełożyć go na inny (Cassirer, 1998, s. 256). Idiomy i idiomaty stanowią także odmienne stylistyki artystyczne, które uchwytnie są w obrębie danej dziedziny sztuki (Szymańska-Stułka, 2006). Podejmując się zastosowania zasady idiomatyczności w podejściu metodycznym do kreacji tanecznej osób z niepełnosprawnościami, odwołałem się do słów Dariusza Kubinowskiego, który podkreślił, iż

idiom ruchu tanecznego i idiomy poszczególnych form tańca można zrozumieć jedynie poprzez bezpośrednie doświadczenie, nie wystarczy do tego bierna obserwacja czy rozmowa z tancerzem. Zasadniczym celem poznania jest zidentyfikowanie i scharakteryzowanie konkretnego sensu ruchowego, co możliwe jest wyłącznie na drodze rozumienia kinestetycznego. Aby tego dokonać, badacz sam musi być dobrym, doświadczonym tancerzem. Badacz tancerz może odnaleźć porozumienie z badanymi tancerzami poprzez empatię kinetyczną, pograżając się we wspólnym ruchu. Aby jego badanie miało charakter naukowy, musi znać i posługiwać się choreologicznymi metodami badawczymi, w tym rozumieniem kinestetycznym zapisem filmowym oraz analizą i notacją ruchu ludzkiego (Kubinowski 2003, s. 50–51; 2017, s. 72).

Badacz wskazał przy tym potrzebę odwołania się do współczesnej choreologii, a w niej posługiwania się kinetografią według metody Rudolfa Labana i Albrechta Knusta (1979).

Odkrywanie idiomów ruchu i rytmu u tancerza z niepełnosprawnością stało się możliwe dzięki zastosowaniu przeze mnie etapowego i systematycznego angażowania wszystkich dostępnych mu zakresów kinestetycznych. Oznaczało to, iż prócz zakresów ruchu i rytmu zasadnicze były obszary związane z czuciem dotyku i ruchu w przestrzeni. Istotne stawały się bowiem świadomość własnych ograniczeń osadzonych na tle norm i reguł akceptowanych i uznawanych społecznie oraz refleksja nad nimi. Norm – dodajmy – usytuowanych przecież w granicach stylów i technik tańca wraz z kulturowo akceptowaną i propagowaną estetyką ciała, która marginalizuje, a niejednokrotnie wręcz wyklucza braki i ograniczenia. Przyjęcie postawy inicjującej transgresyjne poczucie kreacji, dokonywania zmiany kulturowej i społecznej poprzez sztukę sprzyjało emancypacji osobowej i artystycznej. Inicjowana racjonalność komunikacyjna poprzez posługiwanie się językiem swego rodzaju kultury tanecznej przeradzała się w swoisty

język sztuki, zgodnie ze słowami Ernsta Cassierera o tym, że człowiek „nie może dokonać nic więcej w dziedzinie języka, religii, sztuki, nauki, jak zbudować swój własny symboliczny świat, który pozwala mu rozumieć i interpretować, formułować i organizować, syntetyzować i uniwersalizować jego ludzkie doświadczenie” (Read, 1965, s. 349). Samoświadomość i refleksyjność tancerza z niepełnosprawnością oparte na wypracowaniu racjonalnej komunikacji z zastosowaniem swoistości idiomu ruchu i rytmu pozwalają na równoczesny rozwój świadomości kinestetycznej u ruchrytmistrza. Ten animator ruchu scenicznego może bardziej refleksyjnie przystąpić do pogłębionej pracy ze strukturami kompozycji spektaklu opartego na choreoidiomatach, inicjując dialog z widzem. Konsekwencją staje się wypracowanie drogi do uruchomienia refleksji widza interaktywnie zaangażowanego, współodczuwającego, współpracującego, wchłanianego w czas spektaklowy, a zatem stającego się współtwórcą tego wydarzenia.

### **Kultura taneczna osób z niepełnosprawnościami, czyli w stronę inkluzji i animacji**

Tak rozpatrywane idiomy ruchu i rytmu tancerzy z niepełnosprawnością pozwoliły na dokonanie zoperacjonalizowania definicji kultury tanecznej osób z niepełnosprawnością, która wyraża się:

jako zespół wartości i wzorów odnoszących się do zachowań tanecznych osób/tancerzy z różnymi niepełnosprawnościami, przez nich praktykowanych i uznawanych za własne. Tworzy ją przede wszystkim ogół zachowań tanecznych wyrażających się w swoistych idiomach ruchu i rytmu oraz choreoidiomatach grupowych, w jakiejś części odmiennych od ogólnie przestrzeganych norm, w tym kwalifikacyjnych i kulturowych w wyniku braku częściowej lub pełnej możliwości sprostania im. Dziedziny kultury tanecznej osób z niepełnosprawnością stanowią przy tym swoiste okazje do tańczenia, dobór muzyki i formy tańca, repertuar taneczny oraz funkcje tańca (Grzegorek 2019, 2020a, 2020b).

Kultura taneczna osób/tancerzy z niepełnosprawnością domaga się animacji, a nie kształtowania. Nie może się bowiem opierać na zasadach kształcenia w rozumieniu przyjętych i obowiązujących zasad realizowanej edukacji artystycznej formalnej i pozaformalnej. Ta wyklucza bowiem niepełnosprawności. Pozostawia je poza kanonem. Edukacja taneczna oparta na zasadach inkluzyjnych pozwalałaby z kolei ów kanon poszerzyć o uznanie i wdrożenie cech konstytutywnych kultury tanecznej osób/tancerzy z niepełnosprawnościami, przyjmując: 1) rozumienie kultury tanecznej osób z niepełnosprawnościami jako kultury



własnej; 2) traktowanie specyfiki ruchu i rytmu tancerzy z niepełnosprawnościami jako idiomu tańca; 3) traktowanie idiomu kreatywności tanecznej osób z niepełnosprawnościami jako przedmiotu oddziaływań kulturowych i edukacyjnych; 4) perspektywne, proosobowe i prohumanistyczne oddziaływania kultury tanecznej osób z niepełnosprawnościami za niezbędne warunki postrzegania jej jako idei pedagogicznej. Animator kultury tanecznej – ruchrytmistrz – osób z niepełnosprawnością dzięki kompetencji do inkluzywności wyrażać może refleksyjną i pedagogiczną gotowość dostrzegania wielości i różnorodności kontekstów. To właśnie istota nabywania i kształcenia kompetencji do inkluzywności wydaje się kluczowa w sprawczości działania animatora kultury jako „aktora społecznego”, osobowości zdolnej inicjować zmianę w intencji rozbudzania działań inkluzyjnych. Podejmowana przez niego aktywność stanowić może niebagatelny czynnik poruszający zmiany w świecie społecznym (Grzegorek 2020, 160).

Animacja kultury tanecznej osób z niepełnosprawnościami ma zatem opierać się na rozumieniu i doświadczaniu różnorodności w perspektywie niepowtarzalności osobowej i fizycznej. Nie sposób wpasować ową niepowtarzalność w ramy stale aktualnych wymagań stawianych edukacji tanecznej formalnej i pozaformalnej ugruntowanej na utrwalonych i powtarzalnych normach i regułach, w tym estetycznych, ruchu i jego rytmu. Ich odzwierciedlenie stale odnajdujemy w przyjętej i akceptowanej postawie społecznej i kulturowej wobec niepełnosprawności zdefiniowanej przez Platona, uznającej nadrzędną wartość sztuki upatrywanej jedynie w doskonałości ciała i harmonii jego ruchu poprzez to, iż „dobry wygląd i piękny rytm towarzyszą prostocie duszy. (...) Brzydki wygląd i brak rytmu, i brak harmonii to zjawiska bliźniacze spokrewnione ze złym wysłowieniem i ze złym charakterem, a ich przeciwieństwo ze złym przeciwnym, z charakterem rozważnym i dobrym”. (Platon 1958, s. 159–160). Idea animacji zawarta w proponowanej metodyce inkluzyjnej, a zatem opartej na zasadzie włączania osobowego (do) kultury tanecznej osób z niepełnosprawnościami opiera się na *mimesis* Arystotelesa. Odkrywa ona i rozbudza kreatywność tancerzy z niepełnosprawnością poprzez poszukiwanie „złotego środka” w komunikacji przez sztukę, która w tym przypadku jest „odzwierciedlaniem rzeczy bądź konstruowaniem form, bądź wyrażaniem przeżyć – jeśli wytwór tego odzwierciedlenia, konstruowania, wyrażania jest zdolny zachwycać bądź wzruszać, bądź wstrząsać” (Tatarkiewicz, 1988, s. 52).

Praca twórcza i społeczna TRUE opiera się na zasadzie inkluzji i animacji. Stanowi kwintesencję tego, co George Herbert Mead uważał „za podstawową zasadę ludzkiej organizacji społecznej, [którą] jest zasada komunikacji zakładającej



uczestnictwo innego”, a zatem osobowego i społecznego włączania w życie twórcze tancerzy z niepełnosprawnościami. Repertuar TRUE oparty na choreoidiomatach nie stanowi kalendarza zaplanowanych odgórnie, cyklicznych spotkań z widzom. Pracę twórczą tancerzy i ruchrytmistrza nie determinuje bowiem żadne zobowiązanie. Jest ona osadzona w realiach materializujących się potrzeb podmiotowych manifestacji sfery formułującej się konceptualizacji – dookreślonego stylu w sztuce, np. muzycznego. Tym samym poszczególne korowody – „w Fado”, „w Bluesie” – stają się nośnikami określonych wartości. Nie chodzi tu bynajmniej o ukazywanie niepełnosprawności jako takiej oraz będącej źródłem problemów, barier itd. Wartości wyłaniające się z twórczości TRUE mają postać uniwersum człowieka – każdego z nas – wraz z otaczającym go światem materialnym i niematerialnym. „Korowody” i ich fenomen interakcyjny jest niejako dowodem na potrzebę integracji międzyludzkiej opartej na współtworzeniu wspólnoty przeżycia oraz doświadczania sztuki i człowieczeństwa przez sztukę.

**Streszczenie:** Celem niniejszego opracowania jest omówienie istoty kultury tanecznej osób z niepełnosprawnościami na podstawie działalności Teatru Ruchu Umownie Ewidentnego TRUE Jerzego N. Grzegorka. Ten szczeciński teatr tańca przyjął status swoistego laboratorium choreologicznego i pedagogicznego opartego na odkrywaniu i rozbudzaniu kreatywności idiomów ruchu i rytmu tancerzy z niepełnosprawnościami. Spektakle TRUE oparte na choreoidiomatach zmierzają do przełamywania barier społeczno-kulturowych w obszarze postrzegania niepełnosprawności jako inhibitora działań twórczych i przeciwdziałania (samo)marginalizacji osób z niepełnosprawnościami w rozwoju artystycznym.

**Słowa kluczowe:** kultura taneczna osób z niepełnosprawnościami, pedagogia, animacja, sztuka

**Abstract:** The aim of this study is to discuss the essence of dance culture of people with disabilities on the basis of the activities of Polish dance theater TRUE Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego by Jerzy N. Grzegorek. TRUE has assumed the status of a specific choreological and pedagogical laboratory based on discovering and awakening the creativity of movement and rhythm idioms of dancers with disabilities. TRUE's performances is based on choreoidiomats aim to overcome socio-cultural barriers in the area of perceiving disability as an inhibitor of creative activities and counteracting the (self)marginalization of people with disabilities in their artistic development.

**Keywords:** dance culture of people with disabilities, pedagogy, animation, art

## Bibliografia

- Cassirer, E. (1998). *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, tłum. A. Staniewska. Warszawa: Wydawnictwo Czytelnik.
- Gajdzica, Z. (2016). Uchwycić indywidualność, czyli o wybranych aspektach studium przypadku osoby z niepełnosprawnością. *Interdyscyplinarne Konteksty Pedagogiki Specjalnej*, 13, 49–66.
- Grzegorek, J.N. (2015). Inny w przestrzeni wychowania do twórczości – tancerz z niepełnosprawnością ruchową. W: *Interdyscyplinarność w opiece i wsparciu osób niepełnosprawnych*. Problemy edukacji, rehabilitacji i socjalizacji osób niepełnosprawnych, 21(2) (s. 95–105). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- 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*, z. 20 (s. 126–139). Warszawa: Wydawnictwo Akademii Pedagogiki Specjalnej.
- Grzegorek, J.N. (2018). *Animatorzy artystycznej kultury studenckiej w środowisku akademickim. Typologia*, Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Grzegorek, J.N. (2019). Kultura taneczna osób niepełnosprawnych. Próba zdefiniowania. *Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji*, 14, 55–67.
- Grzegorek, J.N. (2020a). Dance Culture of Persons with Disabilities. An Attempt to Define the Phenomenon – Broadening the Meanings. *Studia Choreologica*, 21, 37–54.
- Grzegorek, J.N. (2020b). Kultura taneczna osób z niepełnosprawnością. Metodyka czy animacja? *Parezja. Czasopismo Forum Młodych Pedagogów przy Komitecie Nauk Pedagogicznych PAN*, 2, 11–21.
- Grzegorek, J.N. (2021). Inkluzywność. W: D. Kubinowski, U. Lewartowicz (red.), *Kompetencje kluczowe animatorów kultury i ich kształcenie*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- Knust, A. (1979). *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)*, 1–2. London: Macdonald and Evans, Ltd.
- Kopaliński, W. (2000). *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa: Klub Świat Książki.
- Kubinowski, D. (2003). Kinaesthetic Understanding in Dance Education, Therapy, and Research. *Studia Choreologica*, 5, 49–111.
- Platon (1958). *Państwo*, t. 1, tłum. W. Witwicki. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Read, H. (1965). *Sens sztuki*, tłum. K. Tarnowska. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Shusterman, R. (2007). *O sztuce i życiu. Od poetyki hip-hopu do filozofii somatycznej*. Wrocław: Atla 2.
- Szymańska-Stułka, K. (2006). *Idiom polski w twórczości Andrzeja Panufnika*. Warszawa: Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.

- Tatarkiewicz, W. (1988). *Dzieje sześciu pojęć*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Wróblewski, W. (2005). *Taniec towarzyski w rehabilitacji osób niewidomych*. Poznań: Akademia Wychowania Fizycznego im. Eugeniusza Piaseckiego w Poznaniu.