

Idiochoreografia w sztuce teatru tańca osób niepełnosprawnych Definicja, metoda i zakresy oddziaływania

JERZY N. GRZEGOREK

e-mail: jerzygrzegorekpt@gmail.com

STRESZCZENIE

Interdyscyplinarna praca badawcza z zakresu sztuki i pedagogiki w obszarze kultury tanecznej osób niepełnosprawnych umożliwiła autorowi, jako badaczowi niezależnemu, wyłonienie koncepcji indywidualnych idiomów ruchu i rytmu tancerzy z różnymi niepełnosprawnościami, która to nadal ewoluuje. W niniejszym artykule podjęta została próba zdefiniowania nowego pojęcia, jakim jest idiochoreografia, w odwołaniu do badań własnych w Teatrze Ruchu Umownie Ewidentnego (TRUE) z tancerzami niepełnosprawnymi. Autor porusza także zagadnienia improwizacji i choreografii oraz idei transmedialności w sztuce teatru tańca. W artykule zaprezentowana jest również maszyna idiosensoryczna, którą autor zaprojektował i zbudował pod koniec 2023 roku. Urządzenie ma rozwijać metodykę pracy nad samodzielnym odkrywaniem i rozwijaniem potencjałów idiomów ruchu i rytmu przez tancerki i tancerzy niewidomych.

Słowa kluczowe: sztuka, pedagogia tańca, teatr tańca, niepełnosprawność, idiomy ruchu i rytmu, idiochoreografia

Wprowadzenie

W stronę uzasadnienia

Od ponad pięciu dekad scena tańca dokonywała radykalnego zwrotu w stronę cielesności. Artur Pełka nową estetykę dookreślił mianem *boby turn*¹ – zwrotem ku cielesności. Ciało twórcze stało się przedmiotem dyskursu społecznego, politycznego i emancypacyjnego.

¹ Por. Artur Pełka, *Subwersja ciała sportowego jako metafory męskości w tekstach teatralnych Elfriede Jelinek*, w: *Kulturowe konteksty dramatu współczesnego*, red. Mariusz Bartosiak, Małgorzata Leyko, Kraków: Księgarnia Akademicka, 2008, s. 49.

To przyczyniło się do zainicjowania nowych rozważań teoretycznych i podejmowania badań. Na skutek przemian kulturowych, jakie nastąpiły w latach trzydziestych XX wieku, wyłonił się zupełnie nowy gatunek sceniczny – niemiecki *Tanztheater*. Uznawany początkowo za styl, a niekiedy za tendencję choreograficzną, nie zdążył w pełni rozkwitnąć. Zamilkł wraz z wybuchem II wojny światowej. Jego odrodzenie i rozwój nastąpił ponownie z początkiem lat siedemdziesiątych XX wieku wraz ze wspomnianym „zwrotem ku cielesności” w humanistyce i sztuce. Praca koncepcyjna i spektakle choreografów takich jak Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Johann Kresnik i Pina Bausch nawiązywały wprost do życia społecznego. Choreografie stawały się źródłem komentowania aktualnej rzeczywistości politycznej z jej tłem historycznym i odwołaniem do pamięci. Dzięki temu na pierwszy plan wysuwały się zakorzenione w kontekstach społecznych reprezentacje ciała, natomiast na plan drugi zepchnięte zostały zasady kompozycji i kunszt techniczny. Istotnym stała się dyskursywność otaczającego nas świata życia codziennego. Konkretna technika taneczna ustąpiła bogactwu zasobów gestów i innowacyjnych sposobów prowadzenia ciała poprzez zindywidualizowany ruch i rytm. Choreografowie teatru tańca odrzucali całkowicie lub wyciszali rozpoznawalne techniki taneczne, skłaniając się właśnie w stronę gestu, by za jego pośrednictwem odtwarzać to, co „tu i teraz”. Świat przedstawiony w *Tanztheater*, będący wiernym odbiciem społeczeństwa, stał się doskonałą przestrzenią dla rozwoju kultury tanecznej osób niepełnosprawnych², mieszczącą cały bagaż ich osobistych doświadczeń życiowych, potencjałów i kulturę bycia. Rozwój sztuki tanecznej wraz z jej aspektami performatywnym i transmedialnym można określić jako perspektywny przyczynek do ponawiania stawianego przeze mnie pytania³: „Czy nadszedł wreszcie czas, by niepełnosprawność na stałe wpisała się w ogólnospołeczne ramy norm i reguł obowiązujących zarówno w kształceniu artystycznym w dziedzinie tańca, jak i rozwoju sztuki scenicznej?” Od dekady prowadzę własne

² Jerzy N. Grzegorek, *Kultura taneczna osób niepełnosprawnych. Próba zdefiniowania – poszerzenie znaczeń*, „Studia Choreologica” t. 21, 2020, s.48–49.

³ Jerzy N. Grzegorek, *Inny w przestrzeni wychowania do twórczości – tancerz z niepełnosprawnością ruchową*, „Interdyscyplinarność w opiece i wsparciu osób niepełnosprawnych. Problemy edukacji, rehabilitacji i socjalizacji osób niepełnosprawnych” t. 21, nr 2, 2015, s. 95–105.

badania na gruncie pedagogiki sztuki i tańca, które opierają się na tezie, że to właśnie teatr tańca inicjuje autentyczną przestrzeń wychowania do sztuki i dla sztuki z obecnością tancerza-aktora niepełnosprawnego. Jako jedyny w sposób plastyczny otwiera niepełnosprawności kreatywne „okna-na-świat”, sprzyjając przy tym rozbudzaniu podmiotowych manifestacji z dążeniami zaistnienia w samodzielności twórczej. Niemal od dekady brytyjscy badacze, w tym badacze niepełnosprawni, jak Kate March, podnoszą kwestię braków i zapóźnień w podejściu akademickim, w tym badań w praxis, do twórczości tancerzy niepełnosprawnych. Nadal jednak podejmowanie rozważań teoretycznych skupia się na tancerzu niepełnosprawnym jako scenicznym liderze, zindywidualizowanym i performatywnym artyście⁴. Należy pójść dalej, odstąpić choć na krok od wyłącznego koncentrowania się wokół pojedynczego tancerza i stawiania go stale w pryzmacie filozoficznych rozważań nad niepełnosprawnym ciałem. Wysiłek podjęty przez osoby z niepełnosprawnościami, by tańczyć na scenie i świadomie tworzyć pełną opowieść, zabierać głos w „sprawie”, w interakcji z publicznością, angażować widza kinetycznie i kinestetycznie, staje się nośnikiem edukacyjnym, a zatem emancypacyjnym dla wszystkich podmiotów uczestniczących. Patrice Pavis, francuski semiotyk teatru, trafnie uchwycił w swojej definicji specyfikę *Tanztheater*, pisząc, że jego celem nie jest już taniec, ruch czy choreografia, lecz stworzenie widowiska w pełni teatralnego, a w jego ramach preferowanie ruchu odnoszącego się do motoryki pozasceniczej, codziennej⁵. Proponowana tu rozszerzona koncepcja idiomów ruchu i rytmu osób z różną niepełnosprawnością stwarza przestrzeń szerszej analizy i podejmowania praktyki, w tym definiowanej tu idiochoreografii i roli idiochoreografa z zaangażowaniem wielu aktorów na scenie tańca w modelu partycypacyjnym, jak również w dążeniu do przemiany publiczności.

⁴ Kate March, *Taking charge – dance, disability and leadership: exploring the shifting role of the disabled dance artist*, Coventry University, 2016 [online], [dostęp: 20 maja 2024], <<https://pure.coventry.ac.uk/ws/portalfiles/portal/42066580/Marsh2016.pdf>>.

⁵ Patrice Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008, s. 537.

Teatr tańca w oparciu o inny ruch i rytm W stronę zmiany udeptanych ścieżek

Teatr tańca z jego ideą otwierania dyskursów socjologicznych i pedagogicznych w perspektywie antropologii ciała wskazuje na nowe obszary konstruowania tożsamości i obnaża miejsca kontroli społecznej. Dzięki jego własnościom tancerze niepełnosprawni mogą nie tylko sztukę oglądać, słuchać, doświadczać jej przez współuczestnictwo, ale pełno(s)prawnie ją współtworzyć. Ważnym jest, by uznać, że wszelkie powielanie wzorców, norm i reguł obowiązujących w sztuce i kulturze artystycznej dostępnej jedynie tancerzom pełnosprawnym – w tym także związanych z nią wszelkich technik tanecznych, a zatem dokonywania prób ich „wiernego” naśladownictwa – zawsze stanowić będą odzwierciedlenie barier, które ograniczają tancerzy niepełnosprawnych⁶. Punktem zwrotnym, otwierającym perspektywę zmiany, wydaje się koncepcja idiomów ruchu i rytmu tancerzy niepełnosprawnych⁷. Termin idiomu/idiomaty przyjąłem za językowym przedrostkiem „idio-” stanowiącym pierwszy człon wyrazów złożonych i oznaczającym: własny, osobisty, oddzielny, swoisty, odmienny, utworzony samodzielnie, powstający wewnątrz. Jak wskazuje Władysław Kopaliński: „idiom, idiomat(ty) to związek wyrazowy właściwy tylko danemu językowi, nieprzetłumaczalny

⁶ Chodzi mi przy tym jedynie o proces twórczy.

⁷ Problematykę idiomów ruchu i rytmu osób niepełnosprawnych podejmowałem w perspektywie sztuki, animacji kultury, antropologiczno-fenomenologicznej, edukacji, kształcenia i metodyki w cyklu artykułów, do których jako najważniejsze zaliczam: Jerzy N. Grzegorek, *Somaestetyczne konteksty tańca współczesnego*, czyli o trudnej sztuce tworzenia siebie przez taniec, „Zeszyty Naukowe Forum Młodych Pedagogów przy Komitecie Nauk Pedagogicznych Polskiej Akademii Nauk” z. 20, 2016, s. 126–138; Jerzy N. Grzegorek, *Kultura taneczna osób niepełnosprawnych – próba zdefiniowania*, „Rocznik Naukowy Kujawsko-Pomorskiej Szkoły Wyższej w Bydgoszczy. Transdyscyplinarne Studia o Kulturze (i) Edukacji” nr 14, 2019; Jerzy N. Grzegorek, *Kultura tańca osób niepełnosprawnych...*, op. cit., s. 37–54; Jerzy N. Grzegorek, *Kultura taneczna osób z niepełnosprawnościami. Metodyka czy animacja?*, „Parecja, Czasopismo Forum Młodych Pedagogów przy Komitecie Nauk Pedagogicznych PAN” nr 2, 2020; Jerzy Grzegorek, *Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego – inkluzja i animacja kultury tanecznej osób (nie?)pełnosprawnych. Między kulturą artystyczną a pedagogią tańca*, w: *Ważne obszary badawcze w pedagogice*, red. Katarzyna Jagielska, Kraków: Wydawnictwo Scriptum, 2022.

dosłownie na inny język”⁸. W trakcie prowadzonych badań i praktyki z tancerzami-aktorami niepełnosprawnymi uznałem, że dysponują oni specjalnymi idiomami ruchu wraz z jego indywidualnym rytmem w zestawieniu ze zbiorem indywidualnych cech osobowych. Idiom uzależniony jest od specyfiki niepełnosprawności, a zatem w odwołaniu do określonego jej rodzaju na podstawie przyjętej ogólnie klasyfikacji medycznej: niepełnosprawności ruchowej, intelektualnej, narządu wzroku i głuchoślepoty, niepełnosprawności słuchu, mowy, chorób psychicznych, układu moczowo-płciowego i neurologicznych, w tym neurodegeneracyjnych, jak również otyłości. Idiomy te posiadają osobowy i zbiorowy potencjał twórczy, edukacyjny i kształceniowy. Przyczyniają się do rozpoznawania zarówno możliwości osobowych, jak również pozwalają na doświadczanie owego rozpoznawania przez interdyscyplinarne grono odbiorców/uczestników/badaczy. Idiomy, jako indywidualne/swoiste, a zatem niepowtarzalne źródło kreacji artystycznej, stają się równocześnie źródłem nowej wiedzy o tańcu. Z kolei potencjały idiomów w zestawieniach i swoistych systemach/schematach ruchu i rytmu – idiomatach pozwalają na dokonywanie zwrotów w definiowaniu tego, co dla nas rozpoznawalne w edukacji, kształceniu i twórczości w dziedzinie tańca. Przychylam się tutaj do poszukiwań choreografów konceptualnych (z którymi się utożsamiam w pracy artystycznej), nietraktujących tańca jako celu nadrzędnego w spektaklu. Dokonując „zwrotu ku cielesności” i traktując ciało krytycznie, zadają oni w swoich spektaklach prospektywne pytanie, czym jest taniec. Posiada ono wyraźnie charakter eksploracyjny w kulturze tanecznej osób niepełnosprawnych, a zatem staje się w moim przekonaniu *expressis verbis* sygnałem potrzeby odejścia od ogólnie przyjętej społecznie nomenklatury⁹. Chodzi więc nie o poszukiwanie zamienników, ale o odkrywanie, poznawanie i opisywanie zupełnie nowych pojęć i kategorii. Podkreślmy przy tym wyraźnie, że niepełnosprawność na scenie tańca jest ze swojej istoty od tej nomenklatury znacząco odrwana. To oderwanie odnosi się sensu stricto do natury rzeczy (odmienność/inność fizyczna; psychiczna – a zatem aspekt medyczny), jak i do społecznej marginalizacji – mówiąc wprost – odrzucenia (stereotypy

⁸ Władysław Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych z almanachem*, Warszawa: Świat Książki, 2000, s. 221.

⁹ Jerzy N. Grzegorek, *Kultura tańca osób niepełnosprawnych...*, op. cit., s. 55–73.

i uprzedzenia). Zasady i normy dookreślające standardy ruchu i rytmu ciała niepełnosprawnego oraz jego estetyki w ujęciu naukowo-badawczym, opisowym, edukacyjnym, w tym metodycznym i kształceniowym muszą tym samym w zasadniczy sposób przekroczyć granicę standardów przyjętego i akceptowalnego myślenia i dookreślania tańca. Do tego trzeba jednak odwagi i motywacji, by badać i doświadczać w działaniu poprzez współbicie w doświadczeniu, by dzielić się owym doświadczeniem, by intensywnie poszukiwać metody odkrywania potencjałów i uczenia, jak z tej metody korzystać, by móc owe potencjały odkrywać w samym sobie, a następnie redefiniować badaną rzeczywistość na potrzeby zmiany. Xavier Le Roy, francuski choreograf konceptualny, odnosi się do podnoszonego tu „redefiniowania ku zmianie” w następujący sposób:

Krytycznie praktykować ciało to znaczy podważać nasze powszechne rozumienie i postrzeganie cielesności [...]. Praktyka krytyczna dąży do obalenia każdego zafiksowanego sposobu postrzegania ciała [...]. Wszystko jest w głowie. Można wyobrazić sobie, że ciało kończy się na skórze, a dalej zaczyna się to, co ciałem nie jest. Można definiować ciało jako coś, co istnieje tylko w relacjach z przedmiotami, w ruchu wobec nich. Mogę sobie przecież wyobrazić, że moje ciało jest przedłużeniem krzesła, na którym teraz siedzę, a stopy – przedłużeniem podłogi. Bo przecież nigdy nie jesteśmy wolni od fizycznego kontaktu z otoczeniem. Możemy więc krytycznie praktykować nasze ciała, świadomie umieszczając je w różnorodnych relacjach, lub przeciwnie – traktując je jak byty oderwane. Praktyka krytyczna ma podważać takie czy inne rozumienie ciała. Praktyka nie ma zamiaru narzucać jednej wizji ciała¹⁰.

Idiochoreografia jako synergia improwizacji i choreografii

W teatrze tańca osób niepełnosprawnych

Improwizacja i choreografia w teatrze tańca są pojęciami nader płynnymi i przenikającymi się wzajemnie. W szczególności ma to miejsce w teatrze tańca, który współtworzą tancerze-aktorzy niepełnosprawni. Wynika to przede wszystkim ze swoistości i неповtarzalności idiomów ruchu i rytmu, jakimi dysponują, a w konsekwencji angażowania ich potencjałów na scenie teatru tańca w zestawieniach, strukturach złożonych – idiomatach. Są to zarówno idiochoreografie improwizowane – swobodne i strukturalne, jak i idiochoreografie z udziałem stałych

¹⁰ Uprawiać ciało krytycznie. Z Xavierem Le Roy rozmawia Joanna Warszawa, „Didaskalia” nr 12, 2003, s. 131.

kodów ruchowych, a także hybrydowe i transmedialne, które rozpatrywać będziemy na dalszym etapie rozważań. To nimi tancerze-aktorzy posługują się i/lub kreują je samodzielnie „tu-i-teraz” na scenie teatru tańca. Obie formy powstają z zastosowaniem modelu partycypacyjnego w procesie twórczym, w relacji tancerz-aktor – idiochoreograf. Wytwór tego procesu wprowadzany jest w życie korowodu (spektaklu)¹¹ jako idiochoreografia. Jak już podkreślałem, praca idiochoreografa z tancerzami-aktorami z różnymi niepełnosprawnościami wiąże się z odmiennym rodzajem pojmowania rzeczywistości, zarówno w odniesieniu do fizjologii układu ruchu i jego rytmu, jak i czasu oraz przestrzeni. U uruchamianie procesów partycypacyjnych, w których idiochoreograf prowadzi tancerza-aktora do uzyskania stanu skupienia, a w jego wyniku podejmowania się samodzielnej kreacji ruchu i jego rytmu (improwizacja), czy też poprowadzenia w kierunku zdefiniowania, a następnie utrwalenia określonych kodów ruchowych (choreografii), przypomina mi opis symetriady w powieści Stanisława Lema *Solaris*:

Symetriady powstają nagle. Narodziny ich są rodzajem erupcji. Na jakąś godzinę przedtem ocean zaczyna gwałtownie lśnić, jak gdyby zeszkłony na powierzchni kilkudziesięciu kwadratowych kilometrów. Poza tym jego płynność ani rytm falowania nie zmieniają się. Czasem wybucha symetriada tam, gdzie znajdował się lej po wessanym chyżu, ale to nie jest regułą. Po jakiejś godzinie szkłaca się powłoka wylatuje w górę potwornym bąblem, w którym odbija się cały nieboskłon, słońce, chmury, wszystkie widnokregi, mieniając się i załamując. Błyskawicowa gra kolorów, wywołana częściowo ugięciem, a częściowo załamaniem światła, nie ma sobie równej. Szczególnie gwałtowne efekty świetlne dają symetriady powstające podczas błękitnego dnia oraz tuż przed zachodem słońca. Ma się wówczas wrażenie, że planeta rodzi drugą, z każdą chwilą podwajającą swą objętość. Płonący blaskami globus, ledwo wystrzelony z głębin, rozpęka się u szczytu na pionowe sektory, ale to nie jest rozpad. Stadium to, nazywane niezbyt szczęśliwie „fazą kielicha kwiatowego”, trwa sekundy. Mierzące w niebo łuki błoniastych przesł odwracają się, szepiąją w niewidzialnym wnętrzu i zaczynają formować błyskawicznie coś w rodzaju krępego torsu, w którego obrębie zachodzą setki zjawisk naraz [...]”¹².

Spróbujemy powyższe przeanalizować i usystematyzować na gruncie odwołań teoretycznych i wybranych doświadczeń w praxis Teatru

¹¹ Wszystkie przedstawienia Teatru Ruchu Umownie Ewidentnego są nazywane korowodami. Nie mogą zaistnieć bez publiczności, ponieważ widzowie włączani są w proces tworzenia spektaklu.

¹² Stanisław Lem, *Solaris*, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2012, s. 92.

Ruchu Umownie Ewidentnego¹³. Korowody TRUE opierają się na kooperacji trzech obszarów ruchu scenicznego: improwizacji, choreografii i kinestetyczno-kinetycznym zaangażowaniu odbiorcy, czyli interakcji/relacji z widzem za pośrednictwem mediów i techniki, które intensywnie przenikają się, uzupełniają, spajają się synergicznie.

Omawiając pierwszy z nich, odwołam się do Wojciecha Klimczyka, który opisał zasady improwizacji w tańcu i podkreślał, że jest nią:

[...] swobodne i spontaniczne ciało, które nie odtwarza wcześniej zdefiniowanej frazy ruchowej, ale wyznacza ją w danym momencie i w danej przestrzeni. [...] Improwizacja w tańcu jest zatem bliska improwizacji w muzyce. Ma temat i zakreślone ramy przestrzenne oraz czasowe, cała reszta jednak zależy od wykonawcy. W założeniu pozwala to na maksymalnie osobistą wypowiedź taneczną oraz otwiera na przypadkowość i wprowadza element zaskoczenia¹⁴.

Tak rozumiane zasady improwizacji zostały wdrożone w budowę pierwszego wielopiętrowego scenariusza *Korowodu w Fado* (2014), a następnie *Korowodu w bluesie. Mandala* (2021)¹⁵. W tym ostatnim – i na nim skupimy do końca rozprawy naszą uwagę – już w sposób ugruntowany uwzględnione zostało rozwijanie koncepcji specjalnych idiomów ruchu i rytmu tancerzy niepełnosprawnych. Zasady te stały się również spójne z klasyfikacją, jakiej dokonała Cynthia J. Novack. Badaczka wskazuje, że improwizacja może być (w)prowadzona w celach:

- a) prywatnych i/lub choreograficznych poszukiwań;
- b) jako metoda nauczania bądź terapia;
- c) do prezentowania jako spektakl¹⁶.

Zgadza się to z przyjętymi celami idiochoreografa i tancerzy-aktorów TRUE. Jedynym obszarem, jaki z zastosowanego podziału można wykluczyć, jest terapia. Ta bowiem zawsze miała i ma jedynie wydźwięk

¹³ TRUE – Teatr Ruchu Umownie Ewidentnego – polski teatr tańca założony przez Jerzego N. Grzegorka w 2014 roku, w którym tancerzami są osoby z różnymi niepełnosprawnościami (teatrtrue.pl).

¹⁴ Wojciech Klimczyk, *Wizjonerzy ciała. Panorama współczesnego teatru tańca*, Kraków: Korporacja Ha!art, 2010, s. 213.

¹⁵ Nagranie spektaklu *Korowód w Bluesie. Mandala*, w: YouTube.com [online], [dostęp: 20 maja 2024], <<https://www.youtube.com/watch?v=b80Z97gZ-rI>>.

¹⁶ Cynthia J. Novack, *Kilka rozważań nad improwizacją w tańcu*, tłum. Weronika Szczawińska, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiałowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda. Łódź–Warszawa: Muzeum Sztuki w Łodzi, Instytut Muzyki i Tańca, 2013, s. 47.

podprogowy, nie zaś intencyjny. Wynika i wynikała sama z siebie, nie będąc treścią dążeń zarówno własnych, jak i tancerzy-aktorów TRUE¹⁷. Improvizacja zastosowana w *Korowodzie w bluesie. Mandala* miała na celu przede wszystkim sceniczne wyeksponowanie idiomów ruchu i rytmu, w sposób niezależny, wyodrębniony, swoisty, a zatem wyizolowany z szerszej perspektywy oglądu treści i formy korowodu. Wpływało to z podejścia twórczego, emancypacyjnego i badawczego. Koniecznym, w moim mniemaniu, było scharakteryzowanie, jakimi potencjałami ciała w ruchu i jego rytmu dysponują tancerze-aktorzy z różnymi niepełnosprawnościami w szerszym – fenomenologicznym – ujęciu problematyki. Stały za tym trzy przesłanki:

1. Perspektywa publiczności:

- a) w ujęciu poznawczym i przyrostu tożsamości: indywidualnej (kulturowej) i zbiorowej (społecznej);
- b) uznanie nowych wartości poprzez porzucenie/odrzućenie wizerunku tancerza niepełnosprawnego w perspektywie jedynie odtwórczej i terapeutycznej na rzecz pełnoprawnego artysty i twórcy w oparciu o swoistą kulturę taneczną.

2. Perspektywa tancerza-aktora:

- a) w ujęciu odkrywania potencjałów twórczych – przyrostu tożsamości: indywidualnej i kolektywnej;
- b) partycypacja twórcza (odwaga twórcza) w modelu partycypacyjnym kolektywu przepływu myśli (tancerz-aktor – tancerze-aktorzy – idiochoreograf);
- c) walka o uznanie stawania się/bycia pełnosprawnym i pełnoprawnym uczestnikiem swoistej kultury tanecznej w perspektywie dysponowania swoistymi potencjałami ruchu i rytmu.

3. Perspektywy twórcy i badacza:

- a) partycypacyjna i twórcza – wdrażanie modelu partycypacyjnego – idiochoreografie;
- b) badawcza (weryfikacja skuteczności modelu partycypacyjnego w oparciu o idiomy, idiomaty, idiochoreografie).

Improvizacje w *Korowodzie w bluesie. Mandala* stanowiły rezultat wdrożenia modelu partycypacyjnego, czyli podjęcia ścisłej współpracy tancerza-aktora – z wykorzystaniem potencjałów jego idiomu ruchu

¹⁷ Ideą TRUE jest hasło: „Tu nie o niepełnosprawność idzie, lecz o sztukę”.

i rytmu – z idiochoreografem. Przy zastosowaniu tradycyjnie rozumianej choreografii potrzebne jest źródło wytwarzania stałych kodów ruchowych, które proponuje lub tworzy choreograf. W przypadku improwizacji przestaje on być ich autorem. Tancerz nie może zatem polegać na jego repertuarze jako źródle „skrzynki narzędziowej”, zasobu czy słownika kroków. Pozostawienie inicjatywy twórczej tancerzowi jest – jak uzasadniła Annie Kloppenberg – dla wielu twórców rozwiązaniem bardzo kreatywnym, i przy tym efektywnym¹⁸. Podkreślmy jednak, że tancerz pełnosprawny dysponuje „skrzynką narzędziową” w postaci własnego zasobu ruchu i rytmu, wraz z zasadami korzystania z niego, a zatem może wytwarzać złożone struktury „kroków”. Zasoby te nabył i utrwalił w wyniku (samo)kształcenia, w oparciu o reguły i normy klasyfikacyjne obowiązujące w kulturze artystycznej¹⁹. Tancerz niepełnosprawny, nie mając do nich dostępu (bariery medyczne – brak możliwości spróstanania; bariery społeczne – brak dostępu do kształcenia), zmuszony jest konstruować zasoby własne. Może to czynić poprzez odrzucenie sfery naśladowczej i odtwórczej w odwołaniu do swoistej kultury tanecznej i koncepcji idiomów ruchu i rytmu. W wyniku czego może konstruować złożone struktury „kroków” w postaci idiomatów. Wówczas tancerz niepełnosprawny, tak jak tancerz pełnosprawny, może kreować improwizację swobodną, jak i strukturalną. Model partycypacyjny zastosowany w twórczości teatru TRUE oparty jest na dialogu natury filozoficznej z włączaniem impulsów/katalizatorów zewnętrznych (muzyka, dźwięki, głos ludzki) i wewnętrznymi (wykorzystywanie własnego głosu przez tancerkę/tancerza). Stanowi synergiczne poszerzenie znaczeń wraz ze zbudowaniem szerszego i twórczego porozumienia między idiochoreografem a tancerzami-aktorami, w rozumieniu kolektywnego przepływu myśli. Przykładem zastosowania tego modelu było poszukiwanie przez tancerkę-aktorkę i idiochoreografa połączeń między tekstem piosenki bluesowej pt. *Miss Celie's Blues (Sister)*²⁰ i muzyką bluesową a własnymi

¹⁸ Annie Kloppenberg, *Improvisation in process. „Post-control” choreography*, „Dance Chronicle” vol. 33, no. 2, 2010, s. 186.

¹⁹ Więcej na ten temat w: Jerzy N. Grzegorek, *Inny w przestrzeni wychowania do twórczości...*, op. cit., s. 95–105; Jerzy N. Grzegorek, *Kultura tańca osób niepełnosprawnych...*, op. cit., s. 37–54.

²⁰ *Miss Celie's Blues (Sister)* z filmu *Kolor purpury (The Color Purple)* w reżyserii Stevena Spielberga z roku 1985 z albumu *The Color Purple*® 1986 Qwest Records, Inc.

doświadczeniami życiowymi oraz dążeniami emancypacyjnymi, które miało miejsce podczas realizacji *Korowodu w bluesie. Mandala*.

Zapamiętaj swoje imię²¹

Siostró, myślę o Tobie

Och, siostró, jesteście dwoje jedyni w swoim rodzaju

Więc siostró, mam na ciebie oko

Założę się, że myślisz, że nic nie wiem

Ale śpiewam bluesa

Och, siostró, mam dla ciebie wiadomość

Jestem kimś

Mam nadzieję, że myślisz, że też jesteś kimś

Och, szamocząc się, podążałem tą samotną drogą

I widziałem dużo zachodzących słońc

Och, ale zaufaj mi

Takie życie mnie nie kręci

Więc pozwól, że ci coś powiem, siostró...

Było to podążanie w stronę improwizacji strukturalnej. Idea połączenia tekstu piosenki i muzyki bluesowej o wielopoziomowym zabarwieniu emancypacyjnym, a także treści filmu, z której pochodziły, z doświadczeniem życiowym wówczas 67-letniej niewidomej tancerki-aktorki, matki czterech dorosłych synów, jej własnymi dążeniami emancypacyjnymi poprzez uczestnictwo w teatrze tańca, cechami osobowymi i idiomatem tworzonym bezpośrednio przed publicznością „tu-i-teraz” przyczyniła się do powstania swoistej idiochoreografii improwizacyjnej. Na scenie z piaskowej mandali (piasek jako źródło eksponowania ekspresji) tancerka-aktorka TRUE zatańczyła przesłanie do wszystkich kobiet: macie pełne prawo do szczęścia, miłości, kreacji, samorealizacji bez względu na okoliczności. Świadoma decyzja twórcy korowodu (spektaklu) oddania głosu tancerce-aktorce przy równoczesnym pozostaniu w odpowiedzialności za jego całokształt przyczyniła się do synergii zdarzeń, które Klimczyk opisuje następująco:

Improwizowany taniec jest według jego zwolenników znacznie bardziej fascynujący niż ułożona choreografia, gdyż bliższy życia, bardziej ryzykowny, sponta-

under exclusive license to UMG Recordings, Inc. Producer: Quincy Jones, composer lyricist: traditional.

²¹ Tłum. Jerzy N. Grzegorek.

niczny. [...] Prawdziwie głęboka improwizacja polega na maksymalnym skupieniu zmysłów, gdyż jest procesem wyboru²².

Mimo że model partycypacyjny wywołuje płynność w kwestii odpowiedzi, kto w rezultacie staje się twórcą idiochoreografii improwizacyjnej, to właśnie idiochoreograf pozostaje osobą odpowiedzialną za sens spektaklu, jego formę, kompozycję, komunikatywność – za logos korowodu. Innymi słowy, przyjęcie roli idiochoreografa oznacza konieczność posiadania umiejętności dokonywania redukcji dystansu, jaki powstaje między materią improwizacji i choreografii. To zdolność do (samo)krytyki idiochoreografa (taka sama jak u choreografa) umożliwia – podczas podejmowania prób improwizacyjnych, w kolektywnym przepływie myśli – dookreślenie tych wartościowych elementów, by jak to ujęli Larry i Jennifer Predock-Linnell, osadzić je odpowiednio w całości kompozycji²³.

W praktykach idiochoreograficznych teatru tańca TRUE, a ściślej rzecz ujmując działaniach generujących taniec, widz przejmując niejednokrotnie rolę tancerza. W jego ciele realizuje się kinestetyczno-kinetyczne wydarzenie czyniące go pełnoprawnym uczestnikiem zdarzeń zachodzących w korowodzie. Z założenia w korowodach TRUE widz ma współodczuwać, współuczestniczyć, rozpoznawać wartości, a także samemu wносить nowe elementy, czyniąc korowód (spektakl) wydarzeniem performatywnym. Korowód to całość spektaklu, jak również motyw przewodni (powtarzający się zazwyczaj kilka razy). W *Korowodzie w bluesie*. *Mandala* idiochoreografia korowodowa, będąca motywem przewodnim, miała charakter kompozycji strukturalnej, a zatem dookreślonego idiomatu, który mogli powtórzyć wszyscy tancerze-aktorzy TRUE. Zbudowana była z podążających rytmicznie, jeden za drugim tancerzy-aktorów, wykonujących w rytmie zgodnym z tempem muzycznym. Należy wyraźnie podkreślić, że ów ruch i jego rytm odpowiadał idiomowi każdej tancerki-aktorki i każdego tancerza-aktora TRUE wraz z uwzględnieniem ich potencjału. W założeniu tradycyjnie definiowanej choreografii ruch może być synchroniczny i/lub asynchroniczny, osadzony w stabilnej kompozycji. W przypadku

²² Wojciech Klimczyk, op. cit., s. 213.

²³ Larry Lavender Predock-Linnell, Jennifer Predock-Linnell, *From Improvisation to Choreography. The critical bridge*, „Research in Dance Education” vol. 2, issue 2, 2001, s. 206.



Ilustracja I. *Korowód w bluesie. Mandala*. Motyw przewodni – idiochoreografia korowodowa. Fot.: pieknezdjecie.pl

teatru tańca, w którym występują tancerze-aktorzy z różnymi niepełnosprawnościami, dążenie do realizacji tego rodzaju kompozycji nie tyle jest bezcelowe, co stanowiłoby aberrację zarówno w perspektywie metodycznej, jak i estetycznej [ilustracja I].

Kompozycja strukturalna formująca idiochoreografię uwzględnia dążenia do ustabilizowania struktury kompozycji, zawierającej swoje, a zatem zindywidualizowane, osobowe i niepowtarzalne idiomy ruchu i rytmu tancerza-aktora niepełnosprawnego. Dlatego nie sposób powtórzyć spektaklu jeden do jednego. Idiochoreografie będą zawsze inne, odmienne, charakterystyczne, nie tyle poprzez pryzmat cech osobowych i technikę taneczną (każdy tancerz pełnosprawny czy niepełnosprawny jest przecież swoisty), jaką dysponują tancerze, lecz przede wszystkim poprzez uwzględnienie cech indywidulanych posiadanej niepełnosprawności, w tym jej niekonwencjonalnego oblicza scenicznego. Przewodnią idiochoreografię korowodową dopełnia coś jeszcze. To widz bowiem staje się odbiorcą impulsów tego ruchu i jego rytmu. Powtarzalność gestu staje się rozpoznawalna i przechwytywana. Publiczność

zostaje mimowolnie nakłoniona do podążania za ruchem i jego rytmem. Powstaje wówczas idiochoreografia włączająca jako synergia tradycyjnie definiowanej choreografii i improwizacji. Widz – kaskadowo, osobowo i zbiorowo – zostaje włączony w podążanie za ruchem i rytmem wybranego przez siebie tancerza-aktora, w swoistej improwizacji ruchowej, która zdaje się angażować większość jego zmysłów. Zaczyna koncentrować się na kinestetycznych odczuciach i ciągłej negocjacji w zanurzeniu otoczenia idiochoreograficznego. Widz, który podejmuje ruch i jego rytm, nagle staje się katalizatorem wobec innego, sąsiadującego widza, który rozpoczyna już udział w korowodzie.

Idiochoreografia to synergia choreografii i improwizacji, powstająca w wyniku metodycznego posługiwania się przez idiochoreografa potencjami idiomów ruchu i rytmu tancerza niepełnosprawnego/tancerzy niepełnosprawnych jako swoistym zasobem znaków i symboli w procesie twórczym, opartym na modelu partycypacyjnym, indywidualnych i zbiorowych podmiotowych manifestacji na scenie tańca.

Rezultat pracy idiochoreografa w modelu partycypacyjnym staje się z biegiem czasu przejawami jego charakterystycznego języka twórcy. To także wzrastanie osobowości scenicznej tancerza-aktora poprzez manifestacje sceniczne kreowane w oparciu o swoiste idiomaty i idiochoreografie. Idiochoreograf, modelując doświadczenie, podejmuje jedynie i aż ryzyko oparte na niekonwencjonalności tancerzy-aktorów niepełnosprawnych. Musi być zatem w owej niekonwencjonalności głęboko zanurzonym, doświadczać jej bezpośrednio, rozumieć ją i przewidywać to, co nieprzewidywalne dla innych: stawać się na równi częścią zespołu. Idiochoreograf, używając słów Colleen Thomas, „słucha głosu spektaklu”²⁴.

Idiochoreografie a transmedialność sztuki teatru tańca

Teatr tańca, który opiera się w głównej mierze na ruchu człowieka i jego poznawczo-percepcyjnym potencjale, intensywnie korzysta również z nowych mediów i technologii, w tym obrazów, dźwięków, performatywnej stylistyki i instalacji. Obecność mediów i technologii w teatrze tańca staje się współcześnie doskonałym narzędziem budowania

²⁴ Cit. per Annie Kloppenberg, op. cit., s. 186.

hybrydalnej relacji komunikacyjnej i performatywnej z widzem. Owa hybrydalność spektaklu wynikająca z taneczno-technologicznych, a niejednokrotnie także i naukowych kierunków kreowania instalacji, prowadzi do dematerializacji tańca jako głównego źródła skupienia uwagi. Publiczność koncentruje się wówczas na stechnologizowanym otoczeniu w posthumanistycznej kreacji sztuki tańca. Jak wskazuje Tomasz Załuski, staje się ona transmedialną²⁵. Tak rozumianą hybrydalność TRUE angażuje w swojej twórczości idiochoreograficznej i znacząco ją rozszerza. Dzięki innowacyjnemu zastosowaniu technologii w rozumieniu komponentów choreograficznych i improwizacyjnych np. w celu niekonwencjonalnego zwizualizowania ruchu i rytmu tancerza-aktora niepełnosprawnego z niedostępnego w tradycyjnym oglądzie scenicznym, współtworzącym idiochoreografię transmedialną, widz staje się nie tylko krytycznym obserwatorem sztuki tańca, ale także jej bezpośrednim uczestnikiem z naukowo-badawczą wrażliwością. Nie jest już obok, lecz staje się centrum wydarzeń. Spoiwem w owej hybrydalności są jednak zawsze ruch i rytm oparte na swoistych idiomach tancerzy niepełnosprawnych i generowaniu wzajemności tego ruchu w komunikacji z publicznością. Richard Povall tego rodzaju hybrydalność sceniczną opisuje następująco: „Otoczenie ożywa jedynie wtedy, gdy porusza się w nim ciało; bez ruchu jest głuche, ciemne i martwe”²⁶ [Ilustracja 2].

Teatr TRUE korzysta z medialno-technologiczno-naukowej hybrydalności, aby inicjować planowanie epizodów kinestetyczno-kinetycznych ciała. Uzasadnienie takiego konstruktu odnajdujemy w tezie Klimczyka, który podkreśla, że:

Dopiero w momencie konfrontacji z publicznością taniec staje się teatrem, a więc komunikacją. Dopiero wtedy ciało zyskuje pełnię. Nieważne jak hermetyczny jest komunikat, ciało zawsze chce się nim podzielić z drugim ciałem²⁷.

Tego rodzaju interdyscyplinarna twórczość generuje improwizację i choreografię taneczną na materiałach innych niż ciało tancerza.

²⁵ Tomasz Załuski, *Transmedialność?*, w: *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. Tomasz Załuski, Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. W. Strzemińskiego w Łodzi, 2010, s. 10–11.

²⁶ Richard Povall, *Z technologią należy uważać...*, tłum. Michał Jankowski, w: *Świadomość ruchu. Teksty o tańcu współczesnym*, red. Jadwiga Majewska, Kraków: Korporacja Ha!art, 2013, s. 216.

²⁷ Wojciech Klimczyk, op. cit., s. 214.



Ilustracja 2. *Korowód w bluesie. Mandala*. Kamera filmująca z góry. Idiochoreografia transmedialna. Fot.: pieknezdjecie.pl

Przykłady, które mogą zakładać taką obecność performatywną, to obrazy i dźwięki. Takie rozwiązania nie wykluczają (współ)obecności ludzkiego ciała z zasobów choreograficznych, zwłaszcza kiedy dzieło choreograficzne posiada założenia interaktywne, a widzowie stają się (współ)wykonalcami poprzez wyzwalanie interaktywnych mechanizmów, które aktywują te dzieła²⁸. Tego rodzaju połączenia w teatrze tańca osób niepełnosprawnych stają się hybrydalnymi idiochoreografiami.

W *Korowodzie w bluesie. Mandala* jako idiochoreograf zastosowałem trzy główne źródła inicjowania epizodów kinestetyczno-kinetycznych ciała wyzwalających bezpośrednią interaktywną komunikację z widzem. Pierwszym jest motyw przewodni – idiochoreografia włączająca (korowodowa); druga to idiochoreografia transmedialna ruchu i rytmu w tradycyjnej formule będąca niedostępną perspektywą oglądu rzeczywistości; i trzecia to idiochoreografia hybrydalna. Przykładem tej ostatniej jest wykorzystanie urządzenia technicznego, jakim był gramofon. W *Korowodzie w bluesie. Mandala* tancerki-aktorki niewidome uruchamiały gramofon. Robiły to poprzez zamieszczenie płyty winylowej na talerzu urządzenia, a następnie ustawiały igłę gramofonową na określonej

²⁸ Sophia Lycouris, *Choreograficzne otoczenie. Nowe technologie i działania artystyczne oparte na ruchu*, tłum. Michał Jankowski, w: *Świadomość ruchu...*, op. cit., s. 205.

ścieżce muzycznej/dźwiękowej²⁹. Ta idiochoreografia hybrydalna opierała się na wydarzeniu performatywnym, które dookreślało płynność środowiska spektaklu. W trakcie korowodu następowało kilkakrotnie załączanie gramofonu, podczas którego nie było możliwe do przewidzenia, ile trwać będzie ustawienie przez niewidomą tancerkę-aktorkę igły na określonej ścieżce, aby zainicjować utwór muzyczny. W tym miejscu warto zacytować Sophię Lycouris, która uznała, że „z choreograficznego punktu widzenia zaletą płynnych środowisk jest to, że mają większy potencjał do stymulowania cielesnych reakcji u widza”³⁰. W tym przypadku idiochoreografia hybrydalna stanowiła połączenie idiomu niewidomej tancerki-aktorki w sprzężeniu z urządzeniem generującym dźwięk i przestrzeń, co sprzyjało powstaniu kompozycyjnego metasytemu. Gramofon jako urządzenie, do którego uruchomienia potrzebny jest zmysł wzroku, przeistoczył się w swoistego rodzaju „nie-ludzki” podmiot zdarzeń. W sposób znaczący wpływał na percepcję i kształtowanie procesów poznawczych wśród publiczności, zaprzęgał ich do działania, którego efektem był szereg kinestetycznych doznań. Widzowie reagowali napięciem mięśni, który w późniejszych kuluarowych wypowiedziach określali mianem „kibicowania”. Napięcie to skłaniało widza do kinetycznych eksploracji przestrzeni: wykonywali oni ruchy ciała w sposób, jakby to oni mieli nastawić igłę w odpowiednim miejscu [ilustracja 3].

Maszyna idiosensoryczna

Wprowadzenie

W refleksji badawczej nad teatrem tańca osób niepełnosprawnych prócz strony artystycznej skupiłem się na jego złożoności pedagogicznej, w tym głównie edukacyjnej i kształceniowej. W trakcie eksploracji zrodziła się potrzeba przyjęcia zupełnie nowej nomenklatury, która uwzględniłaby kreatywne i innowacyjne obszary metodyczne wraz z propozycją nowej aparatury pojęciowej. Stało się to niezbędne, aby zdefiniować i zrozumieć zasady wynikające z odkrywania idiomów ruchu i rytmu tancerzy niepełnosprawnych, wraz z ich potencjałami dla sztuki i pedagogiki.

²⁹ Została opracowana w tym celu przez autora technika trzypalcowa. Dotykowa.

³⁰ Sophia Lycouris, op. cit., s. 214.



Ilustracja 3. *Korowód w bluesie. Mandala. Załączanie płyty gramofonowej przez niewidomą tancerkę-aktorkę TRUE. Idiochoreografia hybrydowa. Fot.: pieknezdjecie.pl*

Nie stanowią one bynajmniej reguł i norm kwalifikacyjnych, ponieważ są nazbyt plastyczne, a zatem niemożliwe do jednoznacznego sklasyfikowania. Jednym z obszarów wymagających stałej eksploracji i analizy są sposoby odkrywania idiomu/idiomatów ruchu i rytmu u tancerza niepełnosprawnego, w tym: poszukiwania sposobów/metod praktyki; poszerzanie nieodkrytych lub osiągalnych jedynie na drodze etapowego wyłaniania się zasobów; kreatywnego angażowania i wreszcie dążenie do samodzielności w osiąganiu tych wielopoziomowych struktur przez samego tancerza niepełnosprawnego.

Podczas realizowania pierwszego pełnospektaklowego korowodu pt. *Korowód w Fado* (2014)³¹ z tancerzami-aktorami niewidomymi spytałem niewidomą od urodzenia tancerkę, czy śniła kiedyś o spadaniu. U większości z nas, choć raz taki sen się pojawił. To iście kinestetyczno-kinetyczne doświadczenie ciała poprzez charakterystyczne wzdrygnięcie

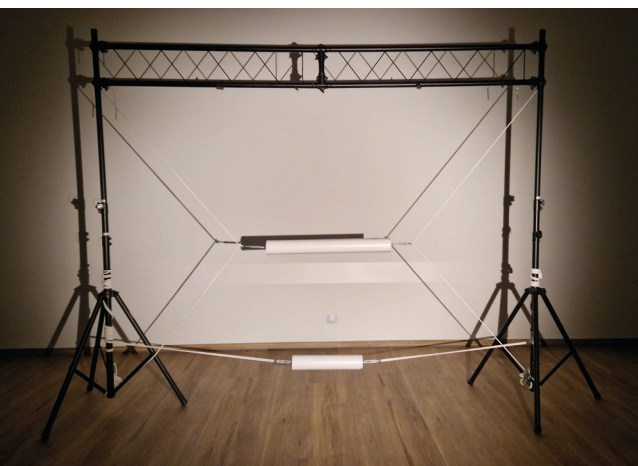
³¹ Recenzja naukowa: Oxana Kozłowa, *Świat korowodu w spektaklu Jerzego N. Grzegorka Korowód w Fado i w jego możliwym zasięgu*, „Pedagogika Szkoły Wyższej” nr 2 (18), 2015 [online], 20 maja 2024], <<https://wnus.usz.edu.pl/psw/pl/issue/394/article/8143/>>.

się indukowane przez lęk inicjowany snem, a ściślej jego zapoczątkowaniem. Stoimy na krawędzi wysokościowca. Nagle osuwamy się, bo coś lub ktoś nas spycha: spadamy w przepaść. Choć w rzeczywistości nie spadamy, to jednak mimowolnie nasze ciało doznaje spazmatycznego ruchu, który fachowo określa się mianem „zrywu mioklonicznego”. W sposób realny ciało odczuwa to, co było jedynie projekcją obrazu – snem. Niewidoma tancerka odpowiedziała, że nigdy takiego snu nie doświadczyła. Psycholog wyjaśnił mi później, że takie marzenia senne pojawiają się jedynie osobom, które doświadczyły uprzednio wymiarów przestrzennych poprzez zmysł wzroku. Tancerze niewidomi w sposób odmienny doświadczają i pojmują przestrzeń. Nie rozpatrują ruchu i rytmu ciała tak, jak to ma miejsce u osób widzących. W pracy nad odkrywaniem idiomów ruchu i rytmu osób niewidomych, a następnie wdrażaniem ich potencjałów w proces twórczy – idiochoreografii teatru tańca TRUE – twórca maszyny idiosensorycznej dążył do unikania prowadzenia tancerki/tancerza z niepełnosprawnością wzroku i wykonywania jakiegokolwiek partnerowania z udziałem innego tancerza-aktora. Chodziło o stworzenie optymalnej i angażującej przestrzeni samokształceniowej, która zainicjowałaby ćwiczenia doświadczania i rozwoju ruchu i jego rytmu, rozwoju świadomości możliwości własnego ciała, świadomości przestrzeni, przełamywania oporów i rozumienia zasad wchodzenia w relację ciała z innymi tancerzami-aktorami oraz podejmowania interaktywnej komunikacji z idiochoreografem. Ważnym elementem stało się samodzielne rozpoznawanie potencjału, jakim dysponuje ciało tancerki/tancerza z niepełnosprawnością wzroku, poprzez dostępne zmysły, przy jednoczesnym dążeniu do osiągnięcia swoistej integracji sensoryczno-motorycznej. Budowa maszyny idiosensorycznej została zapoczątkowana przez Jerzego N. Grzegorka w październiku 2023 roku. Pierwsze próby jej działania podjęte zostały pod koniec listopada 2023 roku.

Maszyna idiosensoryczna – budowa

Maszyna idiosensoryczna zbudowana jest z masywnej podpory, konstrukcji, do której boków przyłączone są elastyczne liny – gumy rozpięte w kształcie litery X. Są one regulowane i dzięki sile napięcia stawiają mniejszy lub większy opór przy pracy ćwiczeniowej. W środku litery X zamontowany jest wałek obrotowy, który obraca się na osi: przód – tył.

Maszyna idiosensoryczna posiada dwa warianty. W wariantie pierwszym – ramowym jest to kwadrat bez dolnej podstawy z rozpiętymi elastycznymi linami/gumami w czterech punktach, które tworzą kształt litery X. W środku litery X zamontowany jest wałek obrotowy o długości 90 cm i przekroju 10 cm, który obraca się na osi: przód – tył. Dodatkowo na wysokości 30 cm od podłogi zamontowany jest na elastycznych sznurach/gumach drugi wałek obrotowy, równoległy do pierwszego, o długości 50 cm i przekroju 15 cm. Pozwala on na równoczesne poszukiwanie ruchu i rytmu nogami [Ilustracja 4 i 5].



Ilustracja 4 i 5. Maszyna idiosensoryczna w wariantie pierwszym – ramowym z podwójnym wałkiem obrotowym, projektu i budowy Jerzego N. Grzegorka. Fot.: Ewelina Grzegorek (listopad 2023)

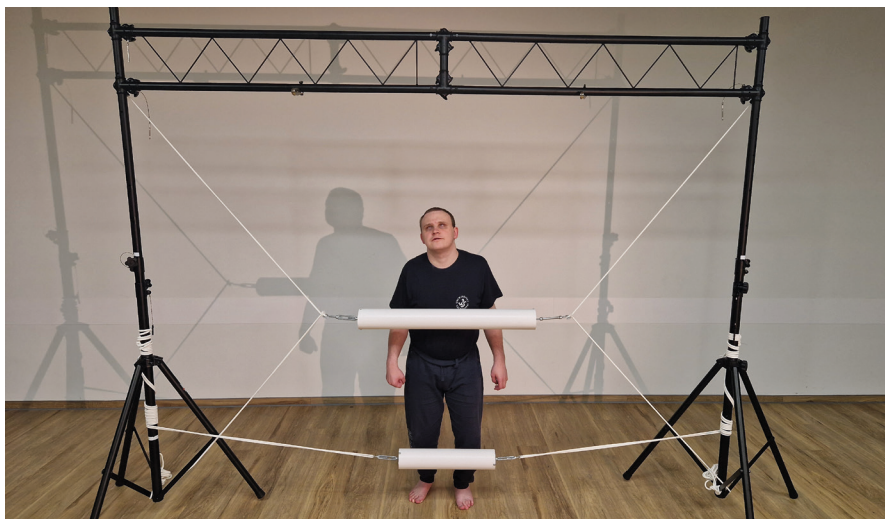
W wariantie drugim – sześciennym są ramy/bryły w kształcie sześcianu z elastycznymi linami/gumami rozpiętymi w ośmiu punktach (cztery na górze i cztery na dole), tworzącymi podwójną literę X. W środku liter X zamontowany jest wałek obrotowy o długości 90 cm i przekroju 15 cm, który obraca się na osi: przód – tył [Ilustracja 6 i 7].



Ilustracja 6 i 7. Maszyna idiosensoryczna w wariancie drugim – sześciennym, projektu i budowy Jerzego N. Grzegorka. Fot.: Ewelina Grzegorek (listopad 2023)

Maszyna idiosensoryczna – działanie

Tancerka/tancerz, rozpoczynając ćwiczenia, staje naprzeciwko wałka obrotowego [Ilustracja 8].



Ilustracja 8. Pozycja wyjściowa – regulacyjna w wariancie pierwszym – ramowym z podwójnym wałkiem obrotowym. Na zdjęciu tancerz-aktor TRUE – niewidomy Kacper Kozłowski. Fot.: Ewelina Grzegorek (listopad 2023)

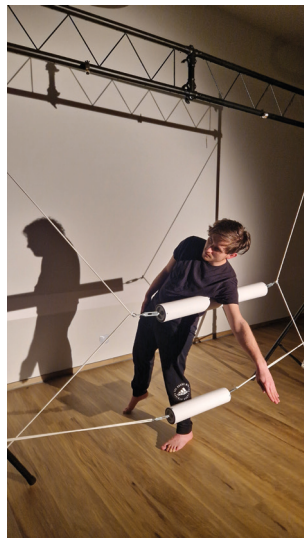
Walek obrotowy zostaje wyregulowany na wysokość mostka tancerki/tancerza [Ilustracja 9].



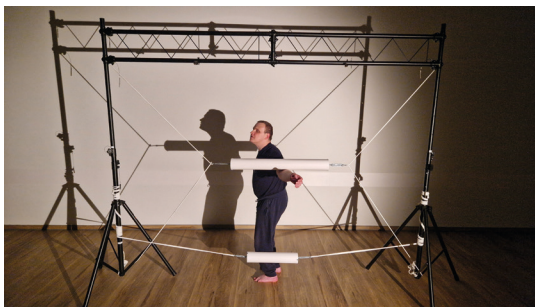
Ilustracja 9. Regulacja obrotowego wálka. Na zdjęciu autor wraz z tancerzem-aktorem TRUE głuchoniewidomym Karolem Pabichem. Fot.: Ewelina Grzegorek (listopad 2023)

Maszyna idiosensoryczna umożliwia wykonywanie ruchu na osiach: przód – tył, prawo – lewo, góra – dół oraz w płaszczyznach: drzwiiowej, stołowej i poprzecznej [Ilustracja 10–27].





◄▲ Ilustracja 10–14. Przykładowe ćwiczenia w wariancie pierwszym – ramowym z podwójnym wałkiem obrotowym. Na zdjęciu tancerz-aktor TRUE – głuchoniewiomy – Karol Pabich. Fot.: Ewelina Grzegorek (listopad 2023)





◄▲ Ilustracja 15–18. Przykładowe ćwiczenia w wariantcie pierwszym – ramowym z podwójnym wałkiem obrotowym. Na zdjęciu tancerz-aktor TRUE – z dziecięcym porażeniem mózgowym i niewidomy Kacper Kozłowski. Fot.: Ewelina Grzegorek (listopad 2023)





◄▲ Ilustracja 19–27. Przykładowe ćwiczenia w wariantcie drugim – sześciennym. Na zdjęciu tancerz-aktor TRUE – głuchoniewidomy Karol Pabich. Fot.: Ewelina Grzegorek (listopad 2023)

Maszyna idiosensoryczna i jej zakresy oddziaływania – w stronę synergii

Maszyna idiosensoryczna umożliwia wykonywanie ćwiczeń ruchowo-rytmicznych, które pozwalają inicjować proces odkrywania swojego idiomu ruchu i rytmu u tancerki/tancerza z niepełnosprawnością wzroku. To równocześnie rozpoczęcie samokształcenia poprzez odkrywanie i doskonalenie idiomu w kolejnych etapach, a następnie tworzenie złożonych zestawień, struktur ruchu i rytmu – idiomatów.

Ćwiczenia wykonywane na maszynie idiosensorycznej rozbudzają aktywność poznawczą, zaufanie do własnego ciała, w szczególności potrzebę eksploracji zasad jego mechaniki, w tym zakresów ruchu i rytmu, eksplorację przestrzeni oraz estetykę ruchu. Ogniskują uwagę na jakości wyprowadzanego ruchu i jego rytmu. Regulacja elastycznych lin powoduje, że mamy do czynienia ze zróżnicowanym oporem. Takie rozwiązanie przyczynia się do rozwijania umiejętności wchodzenia w relację z wykorzystaniem techniki kontakt improwizacji, improwizacji „swobodnej” oraz „strukturalnej” wraz opracowywaniem idiomatów: zestawów, struktur ruchu i rytmu w oparciu o swoisty idiom tancerki/tancerza. Maszyna idiosensoryczna umożliwia podejmowanie twórczej komunikacji tancerki/tancerza z idiochoreografem w modelu partycypacyjnym z włączaniem impulsów/katalizatorów zewnętrznych (muzyka, dźwięki, głos ludzki) i wewnętrznych (wykorzystywanie własnego głosu)³².

Maszyna idiosensoryczna zrodziła się z idei odkrywania i doskonalenia potencjałów idiomów ruchu i rytmu przez tancerzy niewidomych. Czy tylko niewidomych? Należy wyraźnie podkreślić, że nie. Na maszynie idiosensorycznej ćwiczenia ruchowe i rytmiczne wykonywać mogą zarówno tancerze niepełnosprawni, jak i pełni.

³² Z badań własnych: niewidomy od urodzenia tancerz-aktor TRUE, ćwicząc na maszynie idiosensorycznej, otrzymał od idiochoreografa zadanie wykreowania roli wraz z tekstem ze spektaklu, nad którym wówczas pracowaliśmy. W trakcie prób bez udziału maszyny idiosensorycznej tancerz-aktor swoją rolę wypowiadał bardzo spokojnie, bez większych emocji czy modulacji. Po podjęciu ćwiczeń z maszyną idiosensoryczną nastąpiła zmiana dynamiki tekstu, zmieniło się frazowanie, pojawiła się dramaturgia z napięciem w przebiegu zdarzeń interpretacji ruchu i rytmu ciała, wyrażająca się w dykcji uwzględniającej wszystkie procesy zachodzące w poszczególnych wyrazach i na ich granicach.