didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 192**
Data wydania: kwiecień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografie-roznicy

/ FESTIWALE

Choreografie różnicy

Alicja Müller

20. Holland Dance Festival w Hadze, 4–21 lutego 2026

Resolution 2026 w Londynie, 9 stycznia – 25 lutego 2026

W lutym brałam udział w dwóch festiwalach tańca współczesnego: haskim Holland Dance oraz londyńskim Resolution. Pierwszy z nich ma charakter międzynarodowy, a w jego programie jest miejsce zarówno na formy spektakularne, zdumiewające wirtuozerią tańczących ciał i nierzadko uruchamiające strategie cyrkowej niesamowitości, jak i na performanse eksperymentalne, zrywające z widowiskową estetyką. Drugi, organizowany przez The Place – istniejącą od 1969 roku instytucję, która wspiera rozwój tańca współczesnego w Wielkiej Brytanii i jest domem dla London Contemporary Dance School, to lokalny *showcase*. W jego ramach prezentowane są performanse (najczęściej premierowe) młodych osób choreografujących, które dopiero rozpoczynają działalność na profesjonalnej brytyjskiej scenie.

W spektaklach współtworzących programy obu wydarzeń występują osoby o różnych ciałach, możliwościach i sprawnościach. Obecność fizycznej różnicy i neuroróżnorodności zarówno na Holland Dance, jak i na Resolution jest domyślna – wynika z pojmowania tańca współczesnego jako sztuki z zasady heterogenicznej, która pozwala na wychodzenie poza opresyjne podziały i kształtowane przez nie hierarchie (nie)widzialności. Ta zasada ujawnia się też w poszczególnych performansach z udziałem osób niepełnosprawnych i neuroróżnorodnych. Ich twórczynie i twórcy często odchodzą zarówno od artywistycznych estetyk oraz retoryk, jak i od tematyzowania odmienności czy samej polityki reprezentacji na rzecz eksplorowania wpływu (psycho)fizycznej różnicy na estetyczną i czasowo-przestrzenną organizację choreografii. Dotyczy to nie tylko performerek i performerów z niepełnosprawnościami, ale też osób starszych (Holland Dance) i grubych.

Kalekowanie relacji

Tegoroczna edycja Resolution trwała ponad miesiąc, a w jej ramach pokazano kilkadziesiąt krótkich choreografii (obejrzałam dwanaście z nich). Punktem wyjścia dwóch performansów: *The ‘Ten-In-One’ Girl* Lucy Turner oraz *Subject to Change* Billy’ego Gigurtsisa i Jany Melkumovej-Reynolds była dekonstrukcja normatywnych wyobrażeń o tańczącym ciele i jego relacjach z oczekiwaniami publiczności.

Ciało Turner staje się żywym archiwum i medium, przekształcającym zachowane na fotografiach i w różnego rodzaju narracyjnych (najczęściej fragmentarycznych) dokumentach wizerunki osób z doświadczeniem zespołu Ehlersa-Danlosa (EDS), które w XIX i XX wieku występowały w cyrkach oraz widowiskach typu *freak show*, w materiał choreograficzny. EDS charakteryzuje się między innymi nadmierną ruchliwością stawów oraz

bardzo rozciągliwą i delikatną skórą. Ciała z tą chorobą przyciągają uwagę ze względu na ich właściwości, które mieszczą się w rejestrach niezwykłości. Między innymi z tych powodów były eksploatowane podczas cyrkowych i jarmarcznych pokazów osobliwości. Jedną ze strategii budowania zainteresowania tymi występami było nadawanie osobom z EDS sensacyjnych pseudonimów, wskazujących na ich nie-ludzkość (np. „człowiek-guma" czy „ludzka sowa").

Turner, artystka żyjąca z EDS, zapowiada chęć odzyskania i opowiedzenia historii dziesięciu osób (właściwie jedenastu, ale o ostatniej z nich, Joem DeCramerze, wiadomo, jak mówi performerka, zbyt mało). Przestrzeń swojego ledwie półgodzinnego performansu dzieli z ich duchami, kolejno niejako choreografującymi jej ciało. W tak krótkiej choreografii, stanowiącej być może zapowiedź pełnowymiarowego spektaklu, przeprowadzenie biograficznych rekonstrukcji nie jest oczywiście możliwe. Niemniej już samo rozpoczynanie każdego z epizodów od imienia i nazwiska jego bohaterki albo bohatera (Charlie Dunlop, lla Harper, Etta Lake, Martin Laurello, Charles Cheltra, Jack Vampner, James Morris, Beatrice Mary Claxton, Felix Wehrle, Lucy Elvira Jones) wprowadza istotne przesunięcie: na pierwszy plan wysuwa się tożsamość, a nie „osobliwość". Jednocześnie trudno uniknąć skojarzeń z konwencją montażu atrakcji: kolejne postaci znikają tak szybko, jak się pojawiają. Turner przyjmuje pozy nawiązujące do ich zdjęć i z nich wyprowadza krótkie choreografie. Można zapytać, czy nie traktuje odnalezionych historii ledwie pretekstowo. Ostatecznie to ona jest tytułową dziewczyną.

Artystka ma na sobie cieliste body, a niektóre części jej ciała (szyję, podbródek, przedramię) pokrywają fragmenty rajstop. W kolejnych scenach rozciąga materiał, markując w ten sposób choreografie osób, które odciągały

swoją skórę na kilkadziesiąt centymetrów od ciała. Kiedy indziej układa się w rozmaite quasi-zwierzęce pozycje, w potocznej wyobraźni funkcjonujące jako świadectwa nieludzko elastycznych kości. Na scenie towarzyszy jej tylko pianista Gregory May, a cała choreografia, choć jest uwikłana w repertuar gestów wpisanych w tradycję wiktoriańskiego cyrku, rozbraja estetykę niesamowitości. Artystka nie tylko dekonstruuje bowiem zasady scenicznego wytwarzania dziwności i wyobcowuje widowisko na drodze powtórzeń, wydłużonego trwania pojedynczych ruchów czy kompulsywnego ich zagęszczenia, psującego ekspozycję hipermobilności, ale też mówi o zasadniczej nienormatywności ciał tancerek i tancerzy, które zazwyczaj są bardziej plastyczne i rozciągnięte niż te mieszczące się w statystycznej normie gibkości.

Turner zaciera granice między tym, co w jej choreografii uobecnia się za sprawą choroby, a tym, co jest efektem regularnej aktywności, i w ten sposób uniemożliwia publiczności objęcie jej ciała medykalizującym spojrzeniem. Tytułowe „dziesięć w jednym" z jednej strony jest ironicznym powtórzeniem nazwy, którą „numerom" osób z EDS nadawano w cyrku w ramach fetyszyzacji ich „zmiennokształtności", z drugiej – symbolizuje poszerzoną o inne historie i herstorie biografię tancerki, konstruującej na scenie swoją kripową genealogię.

W *Subject to Change* niepełnosprawność nie jest tematem, ale to nie oznacza, że Gigurtsis i Melkumova-Reynolds zacierają różnicę i poddają to, co odmienne, procesom „normalizacji". Osoby twórcze – doktorka socjologii i choreograf działający na pograniczu różnych sztuk, którego ciało ukształtowała skolioza – na scenie przeprowadzają eksperyment związany z destabilizowaniem dramaturgii choreografii jako czegoś, co powinno rozwijać się płynnie, unikać kompozycyjnych zgrzytów i nieciągłości.

Gigurtsis i Melkumova-Reynolds stawiają opór neoliberalnemu imperatywowi „just do it", a publiczność obserwuje ich, częściowo improwizowane, przygotowania do rozpoczęcia właściwego działania, ciągle zakłócane wypowiadanym przez performerkę hasłem „not yet".

Raz po raz coś się zaczyna, osoby performujące ustawiają się czy to do tańca, czy do jakiejś przemowy, ale ich ruchy pozostają niepewne, zawsze wykonywane jakby tylko na próbę, która nie przekształca się w żadną logiczną kontynuację. Poszczególne epizody przeplatane są długimi blackoutami, a po nich na scenie pojawiają się światła reflektorów, wskazujących Gigurtsisowi i Melkumovej-Reynolds miejsca, w których mają stanąć. Można odnieść wrażenie, że uczestniczymy w przedstawieniu amatorskim, w którym szwankuje teatralna machineria, zbyt dosadnie obnażająca zasady swojego działania. Niemniej ta ostentacyjna nieporadność osób twórczych jest tu jedną ze strategii eksplorowania wywrotowego potencjału niepewności, niegotowości i braku decyzyjności, w *Subject to Change* traktowanych jako jakości przeciwstawione kapitalistycznym wymogom produktywności, wydajności i stanowczości.

Performerka i performer w pewnym sensie imitują zasady pokazu typu *work in progress*. W jednym z epizodów na scenie pojawiają się rozrzucone notatki, w innym Melkumova-Reynolds staje za katedrą i zapisuje w zeszycie przemyślenia dotyczące relacji między prologiem i rozwinięciem, temu pierwszemu nadając pewną krnąbrność (pyta na przykład o to, co by się stało, gdyby początek odmówił stania się środkiem). Fakt, że performerka pisze (jej powstające w czasie rzeczywistym zapiski są wyświetlane na ekranie), a nie mówi, wydaje się znaczący, ponieważ w ten sposób osoby twórcze choreografują (nie)cierpliwość publiczności. Gigurtsis i Melkumova-Reynolds kalekują czas i zasady choreograficznego performansu, a tym

samym nadają sprawczość tym sposobom bycia w świecie i tym rodzajom światoodczucia, które nie mieszczą się w neoliberalnych normach. Ostatnia scena, w której performerka i performer próbują się przytulić, ale są przy tym rozczulająco gapowaci i co rusz modyfikują ułożenia już wyrywających się do uścisku ramion, zastygając w kanciastych pozach, staje się zapisem nie tyle komunikacyjnego impasu, ile czułości ujawniającej się we wzajemnej cierpliwości, okazywanej również wobec różnych niepewności drugiej osoby.

Wzajemność

W ramach dwudziestej edycji festiwalu Holland Dance odbyło się sympozjum *DanceAble*, którego temat przewodni brzmiał „Inclusive by Design". Kuratorki wydarzenia, Kimberley Harvey i Irene van Zeeland, zaprosiły osoby uczestniczące do wyobrażania sobie świata, w którym inkluzywność jest czymś z założenia wpisanym w projekty artystyczne, a nie tym, co się w nie wtłacza. Częścią programu, obok paneli dyskusyjnych i prezentacji choreografii oraz filmów współtworzonych przez osoby o różnych sprawnościach[1], był wykład performatywny *Danser la Faille – Keynote Speech* Magali Saby i Sylvère'a Lamotte'a. Osoby twórcze pytają o to, czym jest ciało tańczące. Zderzają najbardziej oczywiste definicje, do których słów kluczy należą pojęcia takie jak płynność, mobilność i autonomia, z dziwnym ruchem Saby – tancerki, która porusza się na wózku.

Narrację przeplatają prezentacje ich praktyk, układające się w rodzaj choreograficznego eseju o możliwościach takiego asystowania kruchemu ciała, które rozwija się w ramie relacji horyzontalnej i przy założeniu o obopólnej sprawczości podtrzymywanego i podtrzymującego. Lamotte jest wysoki i mocarny, Saby niska i bardzo drobna. Tancerz mógłby z łatwością podnieść partnerkę i sterować nią jak marionetką, bo fizyczna dysproporcja

między nimi jest ogromna. W choreografię wplecione są jednak spojrzenia i drobne gesty, które wyraźnie wskazują na dialogiczność tego tańca i jego otwartość na wpływ obu ciał. W jednej ze scen Lamotte pionizuje Saby, a ona staje na jego stopach. Wspólnie się przemieszczają, przy czym widać, że ta poza wymaga od performera szczególnego rodzaju ucieleśnionej uważności. Porusza się on nie jak ktoś, kto po prostu, bez wysiłku przesuwa inne ciało, ale tak, jakby to właściwości ciała tancerki – jego anatomia, ciężar, motoryka – narzucały mu sposób chodzenia.

W innej sekwencji osoby performujące siedzą z wyprostowanymi nogami na podłodze i naprzemiennie osuwają się sobie w ramiona. Kiedy Lamotte opada z zamkniętymi oczami na Saby, a ona z czułością bierze w dłonie jego bezwładną głowę, można pomyśleć o bezbronności ciała śpiącego. W *Danser la Faille* kondycja kruchości nie jest przypisana wyłącznie ciału z niepełnosprawnością. Choreograf i choreografka eksplorują nie tylko odmienne rodzaje ranliwości, ale też różne formy etycznego zobowiązania, które zetknięcie z kruchym Innym implikuje.

Inne obiekty

Na zakończenie sympozjum *DanceAble* pokazano spektakl *Starting with the Limbs*, współtworzony przez choreografkę Annie Hanauer i francuski zespół L’Autre Maison. Osoby performujące (Félix Tamm, Sofía Valdiri, Greta Sandon i Coralie Viudes) mają różne doświadczenia i możliwości; niektóre poruszają się na wózku albo o kuli, jedna z nich wykonuje mimowolne ruchy dłonią. Choreografkę interesuje jednak przede wszystkim relacja między ludzkimi ciałami i obiektami protetycznymi, a szerzej – materiami i przedmiotami, w sojuszu z którymi urządzamy się w świecie. Badanie

motoryk i kinesfer ciał poszerzonych o różne technologie mobilności jest tu punktem wyjścia do choreograficznej eksploracji potencjalności drzemiących w ludzko-nie-ludzkich splotach.

Wózek i kula stają się tu nie tyle urządzeniami, dzięki którym ciała o ograniczonej mobilności mogą „poprawić" swoją sprawność, ile czymś, co otwiera przed wszystkimi osobami performującymi niespodziewane konfiguracje materialno-przestrzenne. I tak na przykład kula nie tylko wspiera ciało Tamma, ale jest też obiektem pozwalającym mu z jednej na strony na różne figlarne i dziwaczne pozy (tancerz na uchwycie kuli opiera brodę albo – leżąc – wkłada w obejmę nogę), z drugiej – na nawiązywanie kontaktu z innymi, jakby rurka była przedłużeniem jego dłoni. Z kolei wózek nie jest wyłącznie czymś, co umożliwia Viudes zmiany lokacji. Tancerka sprawdza jego nieoczywiste funkcjonalności i na przykład prześlizguje się przez szpary między oparciem a siedziskiem czy między podnóżkami, albo jakby zapominając o tym, do czego służą koła, wprawia go w ruch, odpychając się od podłoża stopami.

Performerka stopniowo zresztą demontuje wózek, przekształcając go w rodzaj rzeźby-wraku i element scenicznego krajobrazu, który przyciąga pozostałe ciała, zapraszając do choreograficznego rozpoznawania jego zmienionej tożsamości. Zasada defamiliaryzacji obejmuje w *Starting with the Limbs* zarówno technologie mobilności, jak i sam taniec. Kiedy wózek zostaje zdekomponowany, choreografia zmienia rejestr na horyzontalny: w drugiej części spektaklu osoby performujące przede wszystkim pełzają i czołgają się, uruchamiając kolana i łokcie. Hanauer kalekuje perspektywę i czyni z fizycznej różnicy organizatorkę wszystkich układów ruchowo-przestrzennych: niepełnosprawność nie jest tematem tego spektaklu, ale źródłem nowych choreograficznych konstelacji.

W pewnym momencie tancerki i tancerze zaczynają wnosić na scenę dziwne obiekty, stworzone za pomocą drukarki 3D przez artystę wizualnego Ghaliego Bensoudę, których liczba stopniowo narasta, prowadząc do radykalnych transformacji wcześniej pustej przestrzeni. Są to szkielety nieforemnych brył, zmontowanych z elementów przypominających, niekiedy lekko wybrzuszone, fragmenty protez albo części układu kostnego. Otwory w ścianach twórca zostawił na tyle duże, by osoby performujące mogły się przez nie przeciskać i mościć we wnętrzach quasi-rzeźb jak koty, które są gotowe zaprzeczyć swojej anatomii, byle tylko zająć ewidentnie niedopasowane do ich gabarytów kartony, torby i pojemniki. Obiekty te w *Starting with the Limbs* pełnią rozmaite funkcje: zastępują technologie mobilności i służą za podpory, pozwalają na budowanie wielokształtnych i wielocielesnych piramid, ale też blokują ruch, stawiają opór działaniom. Przez strukturalne podobieństwo do kości i protez wydają się czymś swojskim, ale przez dziwaczność swoich kształtów stają się zarazem mediami obcości. Są sprawcze, nieprzerwanie modyfikują ciała osób tańczących i ich możliwości, kształtują relacje między performerkami i performerami oraz ich afektywno-zmysłowe dynamiki. Pozwalają też tańczącym ciałom odpocząć. Hanauer prowadzi dramaturgię spektaklu w sposób, który publiczności umożliwia zarówno obserwowanie fascynujących kreacji zbiorowych, jak i indywidualności każdej z osób tańczących, a performerkom i performerom – podążanie i za energią grupy, i za własnymi twórczymi impulsami.

Fakt, że w strukturze performansu jest miejsce na odpoczynek, ma znaczenie wywrotowe. Kruchość i wyczerpywalność tańczących ciał nie są traktowane jako słabość, którą na potrzeby widowiska należy zamaskować. Upublicznienie ich staje się formą oporu wobec przymusu produktywności. Głównym tematem *Starting with the Limbs* wydają się jednak (współ)zależności między żywymi ciałami i przedmiotami, które należą do ich

intymnych sfer. Osoby twórcze rozstrajają antropocentryczne narracje o skórze jako tym, co oddziela podmiot od świata, a co za tym idzie – dekonstruują neoliberalne mity jednostkowej autonomii. Obiekty-szkielety są kostiumami, elementami scenografii i protezami, a jednocześnie stają się, ze względu na swoją budowę i nieszczelność, elementami choreograficznej alegorii świata jako relacyjnego asamblażu.

Różnicowanie

Performanse, które pokazano w ramach sympozjum *DanceAble*, nie były jedynymi spektaklami z różnorodną obsadą w programie Holland Dance. W kontekście polityk reprezentacji warto wspomnieć o *HubClub'26*, projekcie zrealizowanym przez holenderski zespół Introdans. Adriaan Luteijn, autor koncepcji, zaprosił Fernanda Melo, Inbal Pinto i Conny Janssen do przemodelowania ich wybranych choreografii w taki sposób, by mogły je współtworzyć osoby neuroróżnorodne, g/Głuche, słabowidzące i starsze. Do kompozycji włączono też *Live, Live: All We Can Do Is Live* Jordy'ego Dika i holenderskiej Compagnie Tiuri, performans, który od początku miał różnorodną obsadę. Powstał kolaż pięciu zróżnicowanych na poziomie formalnym i stylistycznym scen, które uzupełniono o prolog i finał w konwencji kabaretowo-estradowej (części wyznaczające kompozycyjną klamrę przedstawienia wychoreografował Luteijn). Nie znam pierwszych wersji remiksowanych spektakli, dlatego trudno mi powiedzieć, jak bardzo obecność ciał o zróżnicowanych możliwościach wpłynęła na wyjściowe struktury i w jakim stopniu zmiany obsadowe przełożyły się na dramaturgiczne czy estetyczne transformacje oryginałów. Istotne wydaje mi się jednak to, że wszystkie modyfikacje miały charakter organiczny – nie polegały na przykład na włączeniu do gotowych scenariuszy dodatkowych

epizodów, tylko obejmowały całe układy choreograficzne, a co za tym idzie – relacje między wszystkimi osobami tańczącymi. Warto też podkreślić, że poszczególne fragmenty należały do zupełnie różnych porządków. Pojawiły się sceny nawiązujące do estetyki cyrkowych sztuczek, tańca współczesnego i klasycznego, koncertu boysbandu, a także akrobatyczne choreografie z wielkimi deskami.

Na festiwalu pokazano również pełnometrażowy spektakl Dika i inkluzywnego zespołu Compagnie Tiuri – *Please Hold My Hand*, dotyczący przemocy wobec kobiet. W tej choreografii pobrzmiewają echa teatru tańca Piny Bausch – scena, na której rozstawiono kawiarniane krzesła, jest wysypana kolorowymi płatkami kwiatów, tancerki (Andrea Beugger, Margriet Jacobs, Sabine van Riel i Annemieke Mooij) noszą wieczorowe sukienki, a dramaturgia ma kapryśną strukturę montażu nielinearnych asocjacji, w którym zachodzą ciągłe fuzje jakości onirycznych i zmysłowych, a intensywne, choć jednocześnie poetycko odrealnione choreografie przeplatają się z tragikomicznymi epizodami aktorskimi.

Scena otwarcia zdaje się rozgrywać tuż po jakimś strasznym wydarzeniu – van Riel wylewa sobie na głowę butelkę wody, a potem długo stoi nieruchomo i w otępieniu patrzy przed siebie. Mooij i Beugger podchodzą do niej z parasolem i ręcznikiem, czułymi, delikatnymi gestami osuszają jej mokre ciało i otulają ją. Choreograf rezygnuje z nazwania wprost tego, co się stało. Choć można przyjąć, że jedną z bohaterek po prostu spotkała ulewa, to fakt, że wydaje się ona nieobecna i w żaden sposób nie reaguje na krzątaninę towarzyszących jej kobiet, wskazuje raczej na traumę.

W kolejnych scenach cztery tancerki wykonują choreografie, które nawiązują do gestów sojusznictwa. Agresor nie zostaje ucieleśniony – zdaje się niewidzialną i wszechobecną siłą, którą popycha kobiece ciała, chwieje nimi i

je zastrasza, ale nie pozbawia ich sprawczości. W układach choreograficznych często wracają figury niedokonanych upadków – tancerki partnerują sobie nawzajem, zawsze w odpowiednim momencie łapiąc te z nich, które tracą stabilność czy omdlewają.

Tancerki są w różnym wieku i mają różne sprawności. Ważne wydaje mi się to, że Dik nie wtłacza istniejących między nimi różnic w stereotypowe podziały. Najstarsza z kobiet nie jest mniej podatna na męską przemoc niż pozostałe; ciała performerek z zespołem Downa nie są uznawane za niekobiece; tancerka, która nie ma ręki, wykonuje wszystkie choreografie „ratunkowe", wymagające przyjęcia na siebie ciężaru upadających koleżanek.

Choreograf tworzy wizualnie zachwycający choreograficzny poemat o siostrzeństwie jako słabym oporze. Malowniczość tego spektaklu miejscami jest problematyczna, Dik estetyzuje bowiem patriarchalną opresję. Nawet brutalne sceny, które wprost nawiązują do fizycznej przemocy, nie wprowadzają pęknięć w pięknych formach. Nie oznacza to jednak, że w *Please Hold My Hand* nie ma momentów dotkliwych; te pojawiają się za sprawą groteski i tragikomizmu. Tak dzieje się w rozpisanych na cztery głosy monologu, w którym performerki ironicznie powtarzają pytania zadawane na komisariatach zgwałconym kobietom. Innym przykładem jest mroczno-kabaretowa choreografia, w której kolejno pękają kolorowe balony, początkowo przysłaniające piersi Beugger. Końcowe owacje publiczności przerywa zaś scena z zupełnie odmiennego rejestru – na ekranie wyświetlają się współczesne statystyki dotyczące kobietobójstwa i innych form przemocy wobec kobiet. W jej świetle wszystkie niedopowiedziane wcześniej przez choreografa sensy i metaforyczne obrazy zyskują przerażającą konkretyzację.

***

Na scenach Holland Dance i Resolution, między innymi za sprawą osób artystycznych myślących o różnicy jako o jakości estetyczno-politycznej i wychodzących poza poetykę autotelicznych przedstawień niepełnosprawności i neuróżnorodności, dokonują się istotne przesunięcia w obrębie polityk reprezentacji. W tym kontekście dziwi jednak, że oba festiwale są w dużej mierze niedostępne dla zróżnicowanej publiczności. Większość spektakli nie jest na przykład tłumaczona na język migowy, audiodeskrypcja także pojawia się rzadko. A jeśli już technologie dostępności zostają wprowadzone, to towarzyszą one wyłącznie performansom (i to nie wszystkim) współtworzonym przez osoby z niepełnosprawnościami. Organizatorki i organizatorzy decydują więc w imieniu mniejszości o tym, co może być dla nich interesujące. Oczywiście zdaję sobie sprawę z ekonomiczno-produkcyjnych uwarunkowań tego rodzaju wykluczeń, a także z tego, że powyższy problem dotyczy większości festiwali teatralnych i choreograficznych. Mając na uwadze organizacyjny rozmach Holland Dance (Resolution jest kameralnym, środowiskowym, dużo bardziej hermetycznym przeglądem), zastanawiam się jednak, czy realizacji postulatów wpisanych w sympozjum *DanceAble* nie należałoby na tym festiwalu zacząć od myślenia nie o nowych technologiach, a o najbardziej podstawowych formach udostępniania własnej przestrzeni.

Wzór cytowania:

Müller, Alicja, *Choreografie różnicy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 192, https://didaskalia.pl/pl/artykul/choreografie-roznicy.

Autor/ka

Alicja Müller

Alicja Müller – doktorka nauk humanistycznych, adiunkta w Katedrze Antropologii Literatury i Badań Kulturowych UJ, badaczka tańca i choreografii, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Autorka książek *Sobątańczenie. Między choreografią a narracją* (2017) i *Błaznujące ciała* (2025).

Przypisy

1. Program sympozjum i tekst kuratorski: https://www.holland-dance.com/en/performances/danceable-symposium-2026 [dostęp: 12.04.2026].

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/choreografie-roznicy*