didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/jedyna-stala-jest-zmiana

/ TANIEC

Jedyną stałą jest zmiana

Julia Hoczyk

Pawilon Tańca i Innych Sztuk Performatywnych

Sasha Waltz & Guests

In C

koncepcja, światło, choreografia: Sasha Waltz, muzyka: Tierry Riley, kostiumy: Jasmin Lepore, projekt oświetlenia: Olaf Danilsen, koncepcja, dramaturgia: Jochen Sandig

premiera: 6 marca 2021, pokazy w Pawilonie Tańca i Innych Sztuk Performatywnych: 18-19 kwietnia 2026

Młodzieżowa Koalicja na Czas Chaosu

Zmiany (nie)tektoniczne

choreografia, koncepcja: Angelika Mizińska, scenografia: Ewelina Brudnicka, muzyka: Zoi Michailova, pedagogika teatru, konsultacje dramaturgiczne, współkoordynacja: Dorota Ogrodzka, Iga Dzięgielewska, badania towarzyszące: Anna Majewska, zdjęcie: Marta Ankiersztejn

premiera: 12 czerwca 2026 w Pawilonie Tańca i Innych Sztuk Performatywnych

Narodowe Forum Muzyki we Wrocławiu

Fuga

koncepcja, choreografia (wraz z tancerzami), reżyseria światła: Janusz Orlik, realizacja światła: Maciej Samól, kostiumy: Monika Surowiec (Saint Warsaw), konsultacje muzyczne: Artur Zagajewski

premiera: 5 listopada 2025, pokaz w Pawilonie Tańca i Innych Sztuk Performatywnych: 9 maja 2026

Pilotażowy program Pawilonu Tańca i Innych Sztuk Performatywnych rozpisany na cały 2026 rok składa się z kilku przeplatających się modułów. Znalazły się wśród nich wybrane przez kuratorki spektakle zagraniczne, polskie i warszawskie premiery rodzimych twórców, a także prezentacje spektakli zrealizowanych w ramach otwartych naborów. Omawiane przez mnie spektakle świetnie wpisują się w tak nakreślone założenia programowe. Warto jednak wspomnieć, że oprócz nurtu prezentacyjnego istotny jest również edukacyjny aspekt działalności Pawilonu, na który składają się zajęcia dla osób w różnym wieku i o różnym poziomie tanecznego zaawansowania. Ponadto pojemna przestrzeń nadwiślańskiego Pawilonu gości projekty wyłonione jako część Sceny Otwartej – prace i działania w procesie. Program ma charakter kuratorski, a więc subiektywny, czerpiący ze sposobów patrzenia na taniec i doświadczeń zawodowych Alicji Berejowskiej i Renaty Piotrowskiej-Auffret. Uzupełnia go spojrzenie ekspertów i ekspertek zaproszonych do komisji oceniających.

Z perspektywy stałej bywalczyni Pawilonu zauważam wyraźny akcent położony na działania zbiorowe i spektakle grupowe. Oczywiście zdarzają się również prace solowe, jak *Storm* Pawła Sakowicza, opisany przez Katarzynę Kmiecik w lutowych „Didaskaliach” (premiera polska), nie zmienia to jednak programowej dominanty. Całoroczny program pozwala na regularność działań. Pawilon mieści się w stolicy, ale pełni rolę zarówno stołecznego, jak

i ogólnopolskiego centrum tańca. Na spektakle przyjeżdża wiele osób z całego kraju. Jak dokładnie wyglądają te proporcje, będzie można przekonać się w ramach podsumowania pilotażu dzięki ankietom ewaluacyjnym wysyłanym po każdym wydarzeniu (współpraca Muzeum Sztuki Nowoczesnej, prowadzącego Pawilon, i Warszawskiego Obserwatorium Kultury).

In C Sashy Waltz w wykonaniu jej zespołu Sasha Waltz & Guests i *Fugę* Janusza Orlika z udziałem Stanisława Buldera, Olgi Bury, Radosława Lisa i Gieorgija Puchalskiego łączy wzajemna komplementarność muzyki i tańca. Z kolei *Ruchy nie-tektoniczne*, zrealizowane przez Angelikę Mizińską z wyłonioną w otwartym naborze młodzieżą w wieku od czternastu do osiemnastu lat, podobnie jak *In C* są scenicznym esejem o efemerycznej wspólnocie w procesie nieustannej zmiany. I choć z pozoru te dwa spektakle pochodzą z różnych rejestrów – świata jednej z najwybitniejszych współczesnych choreografek oraz eksperymentalnego spotkania z młodymi ludźmi, można odnaleźć jeszcze jedną wspólną płaszczyznę. Partytura choreografii Waltz jest bowiem udostępniana do wykonywania przez inne grupy. Była również wykorzystana przez zespół choreografki przy tworzeniu projektów społecznych z udziałem amatorów, także w szkołach. Pozwala na to jej modularny charakter – składa się z pięćdziesięciu trzech figur choreograficznych, których kolejność i czas trwania mogą się zmieniać, podobnie jak liczba tancerzy – u Waltz jest ich od dziesięciu do dwudziestu. Choć Mizińska pracowała z młodymi ludźmi o wiele swobodniej, mocniej zgłębiając odczucia płynące z ciała, a u Waltz mamy do czynienia z precyzyjną choreografią, wspólne jest tu oparcie się na zadaniowych score’ach choreograficznych, które są jednak otwarte na improwizację.

W nieustannym ruchu

In C z 1964 roku bazuje na pięćdziesięciu trzech frazach stworzonych przez amerykańskiego kompozytora Terry'ego Rileya w dziele uznawanym powszechnie za fundacyjne dla muzycznego minimalizmu. Steve Reich i jego hipnotyczne, zapętlone kompozycje, które znamy także dzięki choreografiom Anne Teresy De Keersmaeker, pojawiły się nieco później, podobnie jak utwory Philipa Glassa. W spektaklu Waltz proste frazy dźwiękowe i pojedyncze figury choreograficzne stopniowo nabudowują się w coraz bardziej złożone i mniej przewidywalne sekwencje. Jedna warstwa wzmacnia drugą, ale równie ważne są relacje między wykonawcami. Spektakl powstawał w pandemii, a tancerze w dużej mierze pracowali nad nim na Zoomie (premiera odbyła się w sieci w marcu 2021 roku). Dlatego w pierwszych wersjach *In C* pojawia się zdecydowanie mniej dotyku. Michal Mualem, wieloletnia współpracowniczka Waltz, w pospektaklowej rozmowie wspominała, jak wzruszające było spotkanie zarówno tancerzy ze sobą nawzajem, jak i (późniejsze) wykonawców z publicznością. W wielu scenach podchodzą oni bardzo blisko widzów, nawiązując z nimi kontakt wzrokowy. Pamiętając mroczny pandemiczny czas, jestem w stanie wyobrazić sobie, jak silne mogło to wywoływać doznania.

Czas trwania muzycznej kompozycji *In C* rozpięty jest między dwudziestoma minutami a trzema dniami. Pokazywana zazwyczaj przez zespół Waltz wersja, także ta warszawska, rozpisana została na godzinę. Muzycy mają swobodę interpretacji partytury. Zdarzają się występy, podczas których na żywo towarzyszą oni tancerzom, dzięki czemu mogą na bieżąco reagować na to, co dzieje się na scenie, inspirować się nawzajem i zaskakiwać. Nieco inaczej sytuacja wygląda w przypadku, gdy kompozycja Rileya odtwarzana

jest z nagrania, więc niezmieniona – jak w Pawilonie. Wtedy znacznie większe pole do improwizacji – wyboru poszczególnych figur, interakcji lub ich braku, poziomów ruchu i miejsca w przestrzeni – mają tancerze. Ubrani w monochromatyczne kostiumy: spodnie lub spodenki, koszulki, połyskliwe lub przezroczyste topy, nieustannie przemieszczają się po scenie, wprawiając ją w wibracje. Efekt ten wzmacnia nie tylko muzyka, ale także dynamicznie zmieniające się tło kolorystyczne – biały ekran i biała podłoga baletowa stają się tu ekranami projekcyjnymi dla jednolitych barw, soczystych lub stonowanych gradientów. Czerwony, żółty, pomarańczowy, zielony, różowy, fioletowy, niebieski i błękitny tak jak warstwa muzyczna i choreograficzna nieustannie się zmieniają, raz trwając dłużej, raz krócej, to mocno oświetlając sylwetki tancerzy, to przekształcając je w czarne figury lub/i cienie.

Spektakl inicjuje proste przemieszczanie się w przestrzeni, a całość przeobraża się w choreograficzną grę o ustalonych regułach, a jednocześnie o wielu możliwościach improwizacji. Od chodu tancerze przechodzą do ruchów pojedynczych części ciała, powtarzanych i zapętlanych, z początku o ograniczonej kinesferze, która z upływem czasu ulega rozszerzeniu. Ramiona unoszą się i opadają, dłonie przypominają wahadła, nogi drobią w przestrzeni lub przeciwnie, wyciągają się daleko od ciała. Z początku pozycje utrzymane są w górze, na jednym poziomie, stopniowo jednak pojawiają się skoki, figury w siedzeniu i leżeniu, w tym pozycje embrionalne. Na scenie jest dziesięć osób, ale ze względu na dynamiczną kompozycję ruchu odnosimy wrażenie, jakby było ich znacznie więcej. Z rzadka łączą się w całościowy synchron, częściej zdarza się to w mniejszych grupach. Mogą zajmować różne miejsca w przestrzeni, na bieżąco wypełniając puste pola lub przeciwnie – powiększając wolny obszar. Również płaszczyzny ruchu i kierunki są zmienne i modyfikowane w czasie rzeczywistym. Nie ma też prostego

przebiegu o przewidywalnych punktach kulminacyjnych – zagęszczenie ruchu i muzycznych fraz może w każdej chwili ulec rozluźnieniu i spowolnieniu, przez co zdarzają się momenty nie tyle wyciszenia, ile uspokojenia. Dzięki temu całość ogląda się jak emocjonującą rozgrywkę sportową (do której sama Waltz porównała spektakl), z tą różnicą, że wykonawcy są na wyciągnięcie ręki i od czasu do czasu podchodzą do widzów.

Okazuje się, że abstrakcyjny taniec może być pasjonujący. Grupę tancerzy na scenie odbieram jako współpracującą ze sobą i wspierającą się, empatyczną wspólnotę. Czujną i obecną tu i teraz. Taką, która na chwilę dopuszcza nas do swojego świata, wielokrotnie kierując gesty w naszą stronę, jak gdyby przekazując nam niewidoczną energię. W finale tancerze wykonują misterne, subtelne ruchy dłońmi i rękami, a następnie rozpraszają się, zajmując miejsca dookoła prostokątnego pola gry. Zamykają je i dopełniają, przez chwilę pozwalając przestrzeni wibrować od ruchu i muzyki, które wybrzmiewały w niej przez ostatnią godzinę.

Pożyć w innym ciele

Ruchy nie-tektoniczne powstały w wyniku naboru na spektakl realizowany we współpracy ze Stowarzyszeniem Pedagogów Teatru i Młodzieżową Koalicją Performatywną na Czas Chaosu. Inspiracją do pracy była dystopijna *Przypowieść o siewcy* Octavii E. Butler z 1993 roku, której akcja toczy się w naszej współczesności, bo w roku 2024. Uznawana za dzieło wizjonerskie powieść opisuje poddany zmianom klimatycznym (przede wszystkim suszy) i społecznym, pogrążony w chaosie świat z perspektywy nastoletniej bohaterki. Narrację budują jej zapiski i przemyślenia. Co istotne, jest ona

córką pastora i ma szczególny dar hiperempatii. Odbiera zarówno doznania psychiczne, jak i fizyczne innych osób – jej ciało staje się niezwykle czułą anteną. Wraz ze spotkanymi po drodze ludźmi wyrusza w podróż w poszukiwaniu miejsca, gdzie będą mogli stworzyć nowy, inny świat, bez głodu, strachu i przemocy. Młodym uczestnikom projektu choreografka proponowała fragmenty powieści jako luźny punkt wyjścia do rozmowy i działań ruchowych. Praca była oparta na wątkach dotyczących wspólnoty, empatii, relacji i transformacji. Ich wspólnym mianownikiem stało się ciało i praktyki uważności. Nie chodziło o tworzenie i przekazywanie gotowych znaczeń, ale raczej o doświadczenie i spotkanie w działaniu. Wiele wydarzało się podczas improwizacji i ćwiczeń uruchamiających cielesną wyobraźnię. Dzięki temu – co podkreślali sami uczestnicy – mogli odejść od myślenia o tym, jak coś wygląda, na rzecz tego, co odczuwają i jakie relacje chcą budować ze sobą nawzajem. Teksty, które powstały w trakcie procesu, wyświetlają się na pionowych białych płachtach materiału, jak gdyby były na bieżąco pisane odręcznie (wyszły spod rąk Mizińskiej i Igi Dzięgielewskiej) i dość szybko znikają, dając efekt przepływu i nietrwałości. Niemal w całości są dziełem uczestników, choreografka jedynie poddała je redakcji i nieznacznie uzupełniła o brakujące jej zdaniem elementy.

Siedem pojedynczych fraz tekstowych ma charakter zarazem poetycki i konkretny, uniwersalny i intymny, jak ta pierwsza: „Nie zaczyna się od katastrofy. Warstwa po warstwie. Materia reorganizuje się według nielinearnych skal czasu. Najpierw prawie nic nie widać. Lekko inny oddech. Coraz trudniej jest ci zasypiać bez hałasu w głowie. Potem ciało zaczyna zbierać napięcie, tak jak wilgoć kumuluje się przed burzą”.

Dotyczą doznań płynących z ciała, które staje się filtrem dla wszelkich doświadczeń. Co ciekawe, jak w hermetycznej zasadzie „Jako na górze, tak i

na dole” zjawiska zachodzące w świecie, przede wszystkim te naturalne, znajdują odbicie w cielesnych procesach. Tak ucieleśniona rzeczywistość podczas rozpadu przynosi silne somatyczne objawy: „Chciałabym, by rośliny rosły szybciej, żeby planeta była bardziej zielona, żeby człowiek nie mógł tak bardzo nad nią panować. Chcę świata, który potrafi być bardziej miękki. Pamiętam ten moment, w którym przestałem bać się ciemności. Ciemność okazała się prostsza od nieobecności. Wciąż boję się, że ktoś, kto jest częścią mojej codzienności, przestanie nią być. Może dorastanie nie polega na braku strachu, lecz na nauce oddychania obok niego?”.

Miękkość ciała spotyka się z miękkością materii, nieobecność (śmierć) drugiego człowieka łączy się z entropią zachodzącą tuż obok, czasem trudno dostrzegalną. Zasygnalizowana zostaje już jednak na początku, poprzez usypane kopczyki wilgotnej ziemi, stopniowo rozprowadzane przez tancerzy po podłożu. To metaforyczna łączność naszych ciał z materią nieorganiczną, która jest przecież pełna życia – bakterii, owadów i różnych mikroorganizmów. Silnie działające na wyobraźnię frazy tekstowe z perspektywy widza starającego się jednocześnie nadążyć za tekstem i za tym, co dzieje się na scenie, nieustanie umykają, urywając się i wprawiając umysł w ruch.

Na początku młodzi wykonawcy leżą tyłem do nas, skuleni na ziemi. Stopniowo zaczynają wykonywać pojedyncze ruchy. Ich ciała muszą powstać, lecz teraz zdają się wyczerpane, jakby przeżyły coś niezwykle trudnego – może sygnalizowaną w tekście katastrofę? Jednak ten klimat postapo, obecny także w powieści Butler, odchodzi od początkowego mroku, przywołując nieco jaśniejsze, nostalgiczne i wspólnotowe tony. Być może świata, który znaliśmy, już nie ma, ale my wciąż tu przecież jesteśmy, mamy też siebie. I mamy swoje ciała, które nie wyrażają zgody na marazm i pogrążenie się w

niebycie.

Ręce wykonawców poruszają się po ciałach, budząc ich poszczególne części, z których pochodzą impulsy do kolejnych ruchów, nogi dynamicznie tupią. Z początku ruch jest niezdarny, jakby trzeba było od nowa nauczyć się chodzić w nieznanym miejscu. Wkrótce wykonawcy sięgają po jedną z najtrudniejszych technik improwizacyjnych – jednocześnie poruszają się i opowiadają, co robią i jakie to wywołuje w nich odczucia, czasem sięgają po wspomnienia i przeżycia z innych dni. Działają w rozproszeniu, najpierw niezależnie od siebie, a następnie inicjując subtelne interakcje. W rozmowie przyznawali, że to właśnie otwarte mówienie, zarówno wobec siebie, jak i widzów, było dla nich w tym projekcie największym wyzwaniem.

Podobnie jak u Waltz, mimo prostszych działań, wykonawcy nieustannie przegrupowują się, od czasu do czasu zbliżając do siebie i poruszając jak wspólny organizm. Sprawdzają też swoją uważność, zaufanie i wyczuwanie się nawzajem, gdy jako zwarta grupa przemieszczają się z zamkniętymi oczami. Stopniowo ich działania na powrót zagarniają całą przestrzeń i nabierają większej dynamiki. Mogą chodzić, poruszać się płynnie lub *staccato*, skakać, siadać, kłaść się. Coraz wyraźniej wyłania się z tego obraz wzajemnej współpracy i komplementarności działań – można dołączyć do „lidera" danego ruchu, inicjować własny w oddaleniu, dopełniać propozycje innych. Choreografka pracowała z uczestnikami w oparciu klarowne o score'y choreograficzne, które wymagają od nich nieustannej czujności: „Tak bardzo chciałabym spróbować pożyć w innym ciele, z mózgiem innej osoby. Czasami myślę, że przyszłość zaczyna się w zdolności wyobrażania sobie cudzego odczuwania".

Choć działania w *Ruchach nie-tektonicznych* mają charakter abstrakcyjny, mogą kojarzyć się z grupowymi zachowaniami zwierząt, np. ławicami ryb,

płynną i sprawną współpracą także w nie-ludzkim świecie. Przypomina to praktykowanie radykalnej empatii po to, by tworzyć, nawet w wyobraźni, inny, być może lepszy świat. Taki, w którym każdy i każda z nas ma swoje miejsce i wartość.

Gdy ruch staje się dźwiękiem

Fuga w choreografii Janusza Orlika została zrealizowana w ścisłej współpracy z Polish Cello Quartet, czyli kwartetem wiolonczelowym. Pomysł, aby słynny utwór Bacha połączyć ze współczesnymi utworami Artura Zagajewskiego, wyszedł właśnie od muzyków, którzy już z kompozytorem współpracowali. Z kolei choreograf od lat bada możliwości wzajemnych przepływów muzyki i ruchu, poruszając się w rozpięciu między analityczną precyzją (*Święto wiosny* Strawińskiego), niekiedy dość chłodną (*Koda (a tribute)* – wizualno-ruchowy dialog z twórczością Komedy) a przejmującą emocjonalnością (*III Symfonia* do monumentalnej kompozycji Góreckiego). Muzyczne inspiracje wykorzystuje również w swoich pracach z inkluzywnym Teatrem Klucz (*Tranquillo*, *Amoroso* i *Intermezzo*). W *Fudze* widownia otacza scenę z czterech stron, a muzycy zostają umieszczeni w rogach. Działania kumulują się zazwyczaj pośrodku, a sekwencje solowe, w duetach i grupie tancerze wykonują „sprawiedliwie” wobec wszystkich widzów, przemieszczając się po linii prostokąta. Muzycy dość szybko opuszczają swoje stanowiska i włączają się do akcji, dając sygnał do kolejnych działań i wchodząc w interakcję z performerami. Na początku jest jednak ciemność i świst. To ten dźwięk daje sygnał, by zacząć, inicjuje fugę – przenikliwe drżenie powietrza, które przecina smyczek, a tym samym ruch staje się muzyką. Skąpani w ciemności, a następnie w półmroku tancerze obracają się w miejscu. Stopniowo przestrzeń rozjaśnia zimne światło, rozproszone i

przytłumione, jakby salę i wykonawców spowijała mgła. Każdy dźwięk ma czas, by wybrzmieć, wszystko toczy się niezwykle powoli, w oparciu o mikroruchy i pojedyncze akordy.

Podobnie jak u Waltz, poszczególne dźwięki i działania choreograficzne stopniowo się nabudowują i akumulują w bardziej złożone struktury. Zgrzyt smyczka znaczy kolejne upadki. Oglądamy też duet pozbawiony z początku interakcji dotykowej. Tancerze rzeźbią nawzajem przestrzeń wokół swoich ciał, tworząc zarysy kinesfery. Pod dłonie zatrzymanej w bezruchu kobiecej postaci przypominającej posąg wślizguje się inny tancerz, proponując płynne działanie zanurzone w podobnej w charakterze muzyce. Wszystko pozostaje jednak bardzo precyzyjne i – inaczej niż na skąpanej w rozmaitych barwach scenie w *In C* – chłodne, przez co zdaje się wyabstrahowane z emocji. Odważna dekonstrukcja barokowej kompozycji, jej rozszczelnienie akordami muzyki współczesnej znajduje odzwierciedlenie w ruchu, w którym ekspresja to organicznie płynie, to ulega dramaturgicznym zerwaniom i zaburzeniom. Dźwięki wypełniają ciała lub/i przestrzeń, gdy są raz po raz „przechwytywane" przez tancerzy. Korelacja nie jest jednak prosta i harmonijna. W *Fudze* zarówno w odniesieniu do muzyki, jak i ruchu twórcy sięgają bowiem do zasady kontrapunktu, z płynnymi ruchami i dźwiękami zderzając te bardziej *staccato*. Choreografia często bazuje na powtórzeniach – wielokrotnie powracają podnoszenie siebie lub innych, obracanie partnerem, ślizgi i upadki. Linię melodyczną znaczą nagłe zgrzyty smyczków, poruszanych także przez tancerzy. Muzycy to rozdzielają się, to łączą, czasem podejmując wspólny wątek, jednak zazwyczaj każdy robi to po swojemu. Podobna zasada panuje w tańcu.

Charakterystyczna dla formy fugi polifonia w spektaklu Orlika ma charakter nieciągły i ulega nieustannym zakłóceniom. Choć działania tancerzy nie są

łatwe do przewidzenia, podobnie jak muzyka, bazują na precyzyjnej partyturze. Nie mamy więc do czynienia z obecną w *In C* modularnością, lecz ze ściśle skodyfikowaną strukturą, w której usunięcie jednego elementu mogłoby spowodować rozpad całości.

O ile minimalistyczna muzyka Rileya ma w sobie jasność i nadzieję, o tyle rozmontowana *Fuga* niesie mrok i niepokój. Nawet jeśli tancerze spotykają się w nielicznych synchronach i kanonach, trudno tu mówić o obrazach współpracy. Testują raczej swoje granice, jak w dynamicznej, pełnej wyskoków i upadków sekwencji Georgija Puchalskiego. Partnerem tancerzy i muzyków staje się także powietrze, które niekiedy sprawia wrażenie poddawanego atakom. Pod koniec możemy symbolicznie i dosłownie odetchnąć wraz z wykonawcami. Świetle kręgi przemieszczają się w naszą stronę, a światło ociepla. Jeden z tancerzy (Stanisław Bulder) prowadzi dialog z muzykiem, poruszając się po świetlnym diagonalu i torując drogę kolejnym osobom. Stopniowo światło i ruch ulegają rozproszeniu. Kompozycja zmierza ku końcowi. Na podłożu pojawia się wąska linia wyrysowana światłem, przesuwająca się po muzykach i dołączających tancerzach. Pojedyncze gesty przypominają teraz snucie zawieszonej w powietrzu osnowy. Dźwięk i ruch powoli gasną, a tancerze zastygają nad ciemniejącymi elektronicznymi pulpitami.

Mimo abstrakcyjności *Fuga* niesie wiele egzystencjalnych wątków, ukazując codzienne, pozbawione kontekstu zmagania. Jest formą medytacji, w którą raz po raz wdziera się (nie)przyjemna i zgrzytliwa tkanka rzeczywistości. Muzyka i ruch oddają różne nastroje, a ich wielowymiarowość przekłada się na dopełniające całość światło, także wtedy, gdy kreśli ono w przestrzeni linie i wzory, które mają lub mogą mieć charakter sakralny (wnętrze rozjaśnionej wpadającym przez witrażowe szyby świątyni światłem, kształt

krzyża etc.). Tancerze i wiolonczeliści pozostają ze sobą w nieustannym, choć niełatwym dialogu, niekiedy wymieniając się rolami. Mimo że w odbiorze *Fuga* jest zdecydowanie bardziej wymagająca niż *In C*, które zdaje się wciąż nieść percepcję widowni na fali wznoszącej, warto zadać sobie ten wysiłek.

Wzór cytowania:

Hoczyk, Julia, *Jedyną stałą jest zmiana*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2026, nr 193/194, https://didaskalia.pl/pl/artykul/jedyna-stala-jest-zmiana.

Autor/ka

Julia Hoczyk – teatrolożka, badaczka i krytyczka tańca, redaktorka.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/jedyna-stala-jest-zmiana*