

Choreo_hybrydy

Krystyna Duniec

TEKSTY DRUGIE 2025, NR 5, S. 344–361

DOI: 10.18318/td.2025.5.20 | ORCID: 0000-0002-0471-8795

Heiner Goebbels, zapytany o powód wystawiania przez niego oper Johna Cage’a czy Louisa Andriesena, odpowiedział, że nie należy nazywać ich operami, ponieważ tworzą formę artystyczną, która jest przekroczeniem granic języka teatralnego, umożliwiającą osobom scenicznym występować w niekonwencjonalnych i rozmaitych rolach aktorów, muzyków, śpiewaków, tancerzy¹. Z kolei FM Einheit, zastanawiając się nad różnicami między światami teatralnym, muzycznym i radiowym, stwierdza: „nie wydaje mi się, żeby wszystkie te dziedziny były tak bardzo oddalone. Dla mnie koncert nie różni się tak bardzo od przedstawienia teatralnego; na poziomie prezentacji i funkcjonowania różnych elementów są bardzo podobne”². André Lepecki zaś podsumowuje próby stabilizacji tego, co w sztuce niestabilne, jako

Krystyna Duniec – profesorka zwyczajna w Zakładzie Historii i Teorii Teatru Instytutu Sztuki PAN; eseistka, historyczka teatru, zajmuje się współczesną sztuką performatywną. Kierowniczka Laboratorium Nowych Praktyk Teatralnych Uniwersytetu SWPS (od 2012). Inicjatorka Powszechnego Uniwersytetu Objazdowego im. Ireny Krzywickiej. Autorka m.in. książek: *Kaprysy Prospera* (1999), *Jan Kreczmar. Grał jakby uczył* (2005); *Ciało w teatrze. Perspektywa antropologiczna* (2012); *Przedstawienia. Dwudziestolecie* (2017). *Soc i sex. Diagnozy teatralne i nieteatralne* (2009) i *Soc sex i historia* (2014). Redaktorka tomu *Aktor. Niepewna tożsamość* (2011). Kierowniczka projektu badawczego MNiSW „Rzeczy Teatralne”. Kierowniczka grantu MNiSW „Rodzina w kulturze postfeministycznej” (2010-2013).

1 H. Goebbels, *Strategie dramatu rozwijam niezależnie od tematu i materiału*, w: L. Jiříčka, *Zdobycy scen akustycznych. Od radioartu do teatru muzycznego*. Goebbels, Neuwirth, Ammer, Oehring, przeł. K. Mogilnicka, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2017, s. 253.

2 F. Einheit, *Skutecznie się bronię*, w: L. Jiříčka, *Zdobycy scen akustycznych*, s. 269.

rozpowszechnione w krytyce i marketingu tańca: domaganie się absolutnego (i absurdalnego) podziału dyscyplin artystycznych i pojmowanie czasu historycznego jako teleologicznie linearnego. Konsekwencją wspomnianych imperatywów jest narzucenie kolejnego kłopotliwego podziału: na artystów oraz teoretyków i krytyków, którzy są odpowiedzialni za produkowanie i kontrolowanie dyskursu o sztuce³.

Jako badaczka uważam ustanawianie granicy separującej najnowszy teatr, performans i taniec współczesny, traktujące ekstensywne ciało jako główny, sensotwórczy komunikator, za problematyczne czy niekiedy niemożliwe. Braudel zwracał uwagę, że humanistyka niepotrzebnie spiera się o granice między dyscyplinami, zamiast skupić się na precyzowaniu nowych pojęć dzięki twórczej współpracy. Moim celem w tym tekście jest powołanie pojęcia/kategorii hybrydy choreograficznej (choreo_hybrydy) jako formy performatywnej rozpiętej między performansem, choreografią i współczesnym teatrem postdramatycznym, która nie jest ani hybrydowym teatrem, ani hybrydycznym performansem, ani tylko tańcem, ale hybrydalnym projektem, osobną formą skupiającą w sobie różne performatywne modalności, wymagające precyzyjnego, interdyscyplinarnego języka i poszerzenia pola narzędzi analitycznych, na pewno w teatrologii. Choreo_hybrydy skoncentrowane na kreacyjnym/wyobrażeniowym ruchu ciała, na afektywnym raczej niż dyskursywnym ucieleśnianiu materialności teatru, czyli ciałomyśleniu, oparte są na bezpośredniej żywości performansu z jednej strony, z drugiej zaś – przy wykorzystaniu sformalizowanych teatralnych konwencji reprezentacji – żyją poza teatralną ramą, jeden z ich elementów traktując jako punctum tekstu. Choreo_hybrydy wytrącają odbiorcę z poczucia komfortu, gdyż potencjał emancypacyjny ciała, choreografii i ruchu, eksploatując temat tożsamości kulturowej i seksualności, przekracza sztywne ramy konwencji teatru dramatycznego i estetyzacji obrazu, odrzuca imperatyw fetyszyzacji efektu końcowego na rzecz waloryzacji procesu artystycznego. Pojęcie reprezentacji w choreo_hybrydzie zatem nie kieruje w stronę „przedstawienia”, bezpośrednia obecność performerów/performerek na scenie podważa bowiem adekwatność reprezentantów. Nie można więc „twierdzić, że sama naoczność a priori jest przedstawieniem, ani że zmysłowość jest źródłem przedstawień. W przedstawieniu liczy się przedrostek: *re-presentation*,

3 A. Lepecki, *Koncepcja i obecność*, przeł. M. Chojnowska, „Dwutygodnik” 2014, nr 128, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/5107-koncepcja-i-obecno.html> (23.09.2025).

przedstawienie implikuje aktywne powtórzenie tego, co się przedstawia⁴ – jak mówił Deleuze. Performatywy w choreo_hybrydach zaś nie muszą być usankcjonowane w dyskursie, mogą za to być subiektywnym afektem, stanem umysłu osoby tworzącej. Jak zauważyła Ramona Nagabczyńska:

To sposób na to, żeby wyrazić swój wkurw. Nie tylko na obecną politykę rządu, lecz również na głęboko zakorzeniony w naszej kulturze wstręt do cielesności i strach przed naruszeniem tradycyjnego polskiego ładu opartego na męskiej przemocy. Kiedy urodziłam dziecko, „skazałam się” na Polskę, ponieważ pozbawiłam się możliwości ucieczki w inny kontekst kulturowy. Sprzężenie przyjęcia roli matki i osadzenie się na stałe w polskiej kulturze spowodowało, że pewne problemy polityczne przestały być hasłami w dyskusji, a stały się podstawą moich doświadczeń⁵.

Zwrot performatywny, z jego paradygmatem wielogłosowości i kryzysu reprezentacji, sprzyjając równorzędności wielu perspektyw i dyscyplin estetycznych, stworzył już dawno dobre warunki dla projektów hybrydalnych, odczarowując auratyczność teatru, performansu i tańca. Wytwarzanie strategii kieruje mnie w stronę nieinstrumentalnej teorii migrujących pojęć⁶, która zakłada ich trudną definiowalność, przemieszczanie się po rozmaitych dyscyplinach i ukryty potencjał do przekraczania granic. Rozbieżności terminologiczne w badaniach nad tańcem i performansem od dawna wprowadzają nieporozumienia na wielu naukowych konferencjach, będąc przedmiotem sporów. Teatr, zwłaszcza w latach dziewięćdziesiątych, wszedł intensywnie w bliski współczesnemu tańcowi paradygmat, przyjmując charakterystyczny dla niego idiom prywatności, intymności, wydobywając subwersywne ja bohaterów i bohaterek, którzy często szukają płynnej tożsamości łamiącej heteronormatywną matrycę reprezentacji. Z kolei performans do teatru przybliżyły przemiany technologiczne – intermedialność wytworzyła sytuację innej niż słowna semiotycznej ekspresji żywości, zapewniając mu miejsce w teatrze. Tendencje minimalistyczne, popularność narracji autotematycz-

4 G. Deleuze, *Filozofia krytyczna Kanta. Doktryna władz*, przeł. B. Banasiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 18.

5 R. Nagabczyńska, https://lukaszwojicki.noblogs.org/files/2022/01/DANCEFLOOR1_NowyyRok2022.pdf (23.09.2025).

6 Zob. M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, przeł. M. Bucholc, NCK Warszawa 2012.

nych, praktyk partycypacyjnych, ucieleśniona komunikacja z widzem, idea dekonstruowania i podważania opresyjnych norm społecznych i konwencji artystycznych skierowały teatr w bliską performansowi stronę imperatywu bezpośredniego protestu i interwencji w sferę społeczną i polityczną. Zarówno teatr, jak i performans wytwarzają archiwum „zachowanych zachowań”, przetwarzających wzorce kulturowe, ekonomiczne, technologiczne, biologiczne i społeczne w kolejne konfiguracje. Naturalnie eksperymentalna choreografia lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku głęboko wpłynęła na relacje między sztukami wizualnymi, performatywnymi i audiosferą, artystyczne sojusze interdyscyplinarne pogłębił jeszcze tak zwany zwrot choreograficzny lat dziewięćdziesiątych, mocno kwestionujący zasady reprezentacji w sztuce performatywnej. Multisensoryczna przestrzeń z ograniczeniem słowa na rzecz tańca rozmontowały w teatrze normatywne struktury tradycyjnej reprezentacji i zmodyfikowały relacje z publicznością na rzecz ucieleśnionej, emfaticznej komunikacji performatywnej, ponieważ „ta-niec [...] jest sztuką bardziej niż inne związaną z wykonaniem [*performance*]. Rozwija się poprzez wykonania; jest komponowany poprzez wykonanie; jest przyswajany [*learned*] poprzez wykonanie; jest podziwiany w wykonaniach”.

Ramę tego tekstu wyznacza zatem poparta wybranymi z wielu przykładami dzieł rozpiętymi między tańcem współczesnym, muzyką, performansem i teatrem próba ukonstytuowania performatycznej kategorii choreo_hybrydy, która zastąpi kategorię spektaklu teatralnego; podkreślnik symbolizuje derridiańskie uzupełnienie, coś, co mieści się pomiędzy, w szczelinie estetycznej. Performatykę rozumiem jako naukę transdyscyplinarną, zajmującą się szeroko rozumianymi przedstawieniami, wpisanymi w rozległy kontekst kulturowy, których cechą podstawową stanowi performatywność, czyli przedstawieniowa sprawczość, prowadząca czy mogąca prowadzić do zmiany społecznej i estetycznej. Zamiast szukać cech dystynktywnych składowych medium sztuki, warto się zgodzić na ich „estetyczne nieodróżnianie”⁸, jak by powiedział Gadamer, żeby badać interakcje i relacyjne powiązania między nimi. Nie oznacza to, że nie pozostajemy w kłopotcie, bo całkowity alians tańca, teatru i performansu w choreo_hybrydach nie jest możliwy. Przydatna wydaje się tu więc teoria lepkości, która w przeciwieństwie do kategorii

7 A. Berleant, *Art and Engagement*, Temple University Press, Philadelphia 1991, s. 153; cyt. za: L. Bieszczad, *Medium tańca w ujęciu Arnolda Berleanta*, „Pamiętnik Teatralny” 2023, nr 72, s. 127

8 H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, przeł. B. Baran, Inter Esse, Kraków 1993, s. 134.

płynności kładzie nacisk na ciągłość doświadczenia, wskazując zarazem na opozycje, szczeliny i złożone interakcje⁹, wytwarzając, jak chce Lisa Nelson, partyturę dostrajania zespołowych ustaleń komunikacyjnych służącą przeprowadzaniu eksperymentów z percepcją, by tworzył się „grupowy „boski umysł” pozwalający „czepać polecenia z przestrzeni odnośnie [do] tego, gdzie i jak się poruszają”¹⁰.

Na komplementarną pozycję tańca współczesnego wobec teatru interesująco zwrócił uwagę Marvin Carlson¹¹, traktując taniec jako jego (teatru) innego, czyli formę choreograficzną i zarazem narracyjną, upostaciowaną przez zespół taneczny.

Wizualność zawsze wywołuje afektywną komunikację z odbiorcą, bo – jak twierdzi John Berger – widzenie poprzedza słowo, co znaczy więcej od bezpośredniej rozmowy, ponieważ „jest wzajemnością, widzimy i jesteśmy widziani”¹². Użytecznym pojęciem w kontekście choreo_hybryd jest *mise en scène*, ze względu, jak sądzi Mieke Bal, na jego metaforyczny charakter¹³. *Mis en scène*, co dosłownie znaczy „wystawić/rozstawić na scenie”, w choreo_hybrydach wyraża się w scenicznym choreografowaniu osób aktorskich, budowaniu ich tożsamości poprzez ruch i rytm ciała, a także rekwizyt, kostium, światło, dźwięk. Choreo_hybrydy, można by rzec, określają partytury choreograficzne, w których, jak pisze Agata Siniarska, „zarówno tekst werbalny, jak i zbiór obrazów oraz inne rodzaje dokumentów, opracowane jako nowy środek komunikacji [...], umożliwiają reinterpretację choreografii niezdominowanej przez choreografa autora”, „otwartą na grę” i improwizację, rozszczelnioną strukturę performatywnego kolażu. Energia ciała wykonawców, zdaniem wielu aktorów/aktorek – tancerzy/tancerek, generuje zjawisko neuronów lustrzanych, co sprawia, że ciało widza czuje ciało wykonawcy.

9 O kategorii lekkości N. Tuana pisze Dominika Wasilewska w artykule *Koalicja ciał narażonych. Możliwość międzygatunkowej solidarności w świecie przesiąkniętym toksynami*, w: *Dialog Puzyrny. Bioróżnorodność*, red. Z. Berendt i in., Fundacja „Dialogu” im. Konstantego Puzyrny, Warszawa 2023.

10 *Zestrajanie percepcji*, z Lisą Nelson i Scottem Smithem rozmawiają Gaja Karolczak i Katarzyna Słoboda, cz. 2, <https://taniecpolska.pl/krytyka/zestrajanie-percepcji-z-lisa-nelson-i-scott-smithem-rozmawiaja-gaja-karolczak-i-katarzyna-sloboda-czesc-ii/> (29.08.2024).

11 M. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.

12 J. Berger, *Sposoby widzenia*, przeł. M. Bryl, Fundacja Aletheia, Warszawa 2008, s. 9.

13 M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych*, NCK, Warszawa 2012, s. 88.

Choreo_hybrydy wytwarzają zatem wiedzę ucieleśnioną, konstruują świat sceniczny w kontakcie z wysyłanymi przez ciało sygnałami transmitowanymi w stronę widowni.

Tańczyć to poznawać siebie, ale się tego wstydziłam, choć tak robiłam [...], nie jestem w stanie zobaczyć w dramacie niczego na podstawie tekstu. W pierwszej kolejności zajmuję się ruchem ciała. W teatrze nie walczę o realizm, tylko o wydobywanie kształtu energetycznego, wrażeniowego¹⁴

– mówi Anna Piotrowska. Choreografka, reżyserka teatralna, performerka dzieli się także ważną refleksją: „jestem zafascynowana tymi, którzy byli przede mną i wcześniej dotarli do rzeczy, do których także i ja sama dotarłam”¹⁵. Myślenie to wpisuje się w koncepcję długiego trwania, kierującą w stronę historii powolnej, opartej na zjawiskach nieprzystających się powtarzać, jakby były poza czasem. „Wszystkie postępy historii prowadzą z powrotem do węglądów, które nie są bezwarunkowo nowe, a trzeba je tylko na nowo sformułować”¹⁶ – pisze Reinhart Koselleck. Choreo_hybrydy obejmujące konotacją muzykę, taniec, teatr, literaturę, film (wideo), genetycznie zakorzenione w przedwojennej awangardzie teatru i sztuki wizualnej oraz tej z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w postmodernizmie zacierającym granice między sztuką wysoką i sztuką popularną, wkraczają dziś w sferę ucieleśnionej percepcji estetycznej, co niesie ze sobą kolejny status wytworu artystycznego. Performans, taniec, muzyka i teatr najnowszy skierowały się w choreo_hybrydach ku *work in progress*, co oznacza, że niejednokrotnie dla twórców ważniejszy jest proces niż rezultat końcowy. Choreograficzne zdarzenia prezentowane w teatrach, galeriach, klubach, centrach sztuki nowoczesnej i muzeach kontynuują rozmaite dwudziestowieczne transgresje instytucjonalne i gatunkowe w powtarzalności artystycznego gestu, efektów audiowizualnych, dynamiki i rytmu kolażowego montażu i dźwięków, czyniąc ciało i performowaną przez nie prywatność osób aktorskich estetycznym narzędziem transformacyjnym. Wystarczy przytoczyć zapowiedź performansu *Rzeźbiary* w choreografii Weroniki Pelczyńskiej i Magdy Fejdasz w Muzeum

¹⁴ Wywiad z dr Anną Piotrowską, w: M.M. Czorny, *Postać sceniczna aktora tancerza*, Convivo, Warszawa 2021, s. 305-306.

¹⁵ Tamże, s. 305.

¹⁶ R. Koselleck, *Warstwy czasu. Studia z metahistorii*, przeł. K. Krzemieniowa, J. Merecki, Oficyna Naukowa, Warszawa 2012, s. 203.

Narodowym (premiera 11 lipca 2023), towarzyszącego wystawie „Bez gorsetu. Camille Claudel i polskie rzeźbiarki XIX wieku”: „choreografki biorą na warsztat własne ciała jako przedmiot i podmiot wzajemnej kreacji. Ich oparty na dialogu i dyscyplinie duet ma na celu poddanie dekonstrukcji tego, co społecznie postrzegamy jako kobiece i związane ze statusem artystki”¹⁷.

Choreo_hybrydy zdają się aktualizować dziś mimodynamiczną metodę pracy z ciałem Jacques’a Lecoq’a, która ma charakter sportowego niemal treningu, uznaje bowiem ciało, improwizację, ruch, przestrzeń i, co ważne, aktorską maskę – za punkty wyjścia do przedstawienia, skierowanego w stronę semantyki impulsów i afektów ciała oraz wiedzy ucieleśnionej. O Lecoqu myślę, kiedy czytam zapowiedź warsztatów „Uwalnianie ciała” prowadzonych przez Martę Ziółek w 2020 roku w Teatrze Studio:

Poprzez pracę z przeponą, żebrami, łopatkami aktywujemy klatkę piersiową, serce i układ oddechowy. Zastanowimy się, „jak oddech uwalnia nasze ciała?”, i pocujemy odpowiedzi. Następnie otworzymy się na wydawanie dźwięku i wibracje ciała. W warsztacie wykorzystamy również techniki automasażu. Dzięki proponowanym przeze mnie pracy z ciałem i ćwiczeniom uważnego bycia w ciele aktywujemy siłę, ciepło, empatię w spotkaniu z emocjami poprzez ruch¹⁸.

Marta Ziółek przyznaje, że w choreo_hybrydzie *Zrób siebie*¹⁹ indywidualne monologi cielesne pięciu performanserskich osób „przenikają się z hybrydowym treningiem grupowym i transową praktyką złożoną z rave, jogi kundalini, latino flow i dancehallu”²⁰. Moderatorką i przewodniczką po tym doświadczeniu jest Marta Ziółek w masce Angeli Dust, postaci „wytworzonej w dialogu pomiędzy nią a figurą cienia”²¹. Artystka mówi w wywiadzie:

17 <https://taniecpolska.pl/wydarzenia/warszawa-performans-rzezbiarki-weroniki-pelczynskiej-i-magdy-fejdasz-towarzyszczy-wystawie-bez-gorsetu-camille-claudel-i-polskie-rzezbiarki-xix-wieku/> (20.07.2023).

18 M. Ziółek, warsztaty „Uwalnianie ciała”, 2022/2023, <https://teatrstudio.pl/pl/aktualnosci/uwalnianie-ciala/> (20.03.2023).

19 M. Ziółek, *Zrób siebie*, premiera 20 maja 2016, Komuna Warszawa, <https://komuna.warszawa.pl/spektakle/marta-ziolek-zrob-siebie/> (30.09.2022).

20 Tamże.

21 *Maska, lustro i kij*, z Martą Ziółek rozmawia Dorota Sosnowska, „Teatr Lalek” 2019, nr 2, <https://www.teatrlalek-pismo.pl/2021/01/maska-lustro-i-kij-z-marta-ziolek.html> (23.09.2025).

Ona w pewnym sensie umożliwia mi bardzo żywą mimikę, ale sama w sobie nie ma mimiki – ma zawsze jeden wyraz. W pewnym stopniu funkcjonuje dla mnie również jako scena. Ja wobec niej robię coś, żeby widz mógł to zobaczyć. Ona też wytwarza mi psychodeliczną przestrzeń, rozpiętą między siłownią, imprezą techno a korporacyjnym kościołem mindfulness²².

Choreo_hybrydy, które holistycznie reaktywują zastane i odkrywają kolejne napięcia między celowością ciał performerskich/choreologicznych, audiosferą, strukturą tekstu, choreograficzną wokalizą, przestrzenią, kontekstami życia społecznego, afektami publiczności, wymagają dziś własnej performatywnej gramatologii. Organiczna obecność fizyczna aktora na scenie, energizowana przez ruch, światło, muzykę, choreograficzną repetycję działań scenicznych i tekstu, dekonstrukcja opresji normatywnych strategii kulturowych i politycznych w choreo_hybrydach zasługują na myśl krytyczną, która nie rozczarowuje wrażeniowością i konwencjonalnością opisu, lecz odsłania i interpretuje ich szerokie konteksty historyczne, filozoficzne, antropologiczne, estetyczne. Poetyka zaskakujących cielesną ekspresją kobiecej podmiotowości spektakli Ziólek nasuwa na myśl twórczość Florentiny Holzinger (z którą Marta Ziólek studiowała w School for New Dance Development w Amsterdamie, a potem współpracowała), na przykład choreo_hybrydę *Tanz*, pokazywaną w Nowym Teatrze w Warszawie (19-20 listopada 2021). W *Tanżu* osiem tancerzek/perfomerek rzuciło radykalne wyzwanie obsesji baletu i tańca klasycznego na punkcie kinetycznej perfekcji i idealnego kobiecego ciała w kobiecej wersji doświadczeń akcjonizmu wiedeńskiego: czy to w „radosnym” podciąganiu się nie na flugach, ale na hakach realnie na oczach widzów wbijanych w krwawiące ciało, czy to w brawurowym, radosnym tańcu napowietrznym na motocyklach. Performerki/tancerki w proteście przeciwko kulturowemu dyscyplinowaniu ciała i kobiecości opowiedziały się za ciałem nieofiarniczym, nie cierpiącym, ale wytrenowanym na własnych warunkach w sztukach walki, silnym, kaskaderskim, stanowiącym skuteczne narzędzie obrony kobiecego bezpieczeństwa w świecie męskiej dominacji. Eksplorując nago własną intymność, uprawiając masturbację, performerki poruszały się w kampowej estetyce teatralnej, konfrontowały się z różnymi symbolicznymi rekwizytami, z mikrofonami, kamerą filmową, z projekcjami filmowymi, z muzyką elektroniczną wybrzmiewającą obok arii operowych

22 Tamże.

i popkulturowych szlagierów. Nawiązywały intensywny kontakt z widownią, przechadzając się między widzami i wchodząc z nimi w dialog. Tańczące ciała poruszały się w przestrzeni prowokacyjnej manifestacji kiczu, pastiszu, queerowej i genderowej afektacji BDSM w rytm sentymentalnych piosenek, jak *Moonchild King Crimson*, i drapieżnych, jak *Fascist Jock Itch Skinny Puppy*, wzruszającej melodii *His Morning Promenade* z *Brzdąca* Chaplina i klasycznej muzyki Adolphe’a Adama, Czajkowskiego, Chopina. Jest coś prawie nieprzyzwoicie aroganckiego w zaproszeniu na *Tanz* – powiedziałyby może Peggy Phelan, której spektakl wydałby się zapewne „niewygodną sztuką (*handship art*) czy „męczącą sztuką” (*ordeal art*)”²³. Taka sztuka bowiem, w której ciało jest „punktem widzenia świata”, która przekracza własną kruchość w stronę wolności doświadczania bólu, zakłada zbyt „opresyjny, fizyczny, psychiczny i wizualny koszt wymiany doświadczeń”²⁴. W takiej wymianie kryje się emancypacyjny potencjał „radikalnej negatywności” wobec patriarchalnych stereotypów kulturowych, kobiecej uległości i poddawania się męskiej ekonomii władzy. Silne, wyćwiczone w sztukach walki „cyrkówki” w *Tanzu* to kobiety niepodporządkowane władzy męskości; nie chcą być „postrzegane jako s ł a b y inny mężczyzny – ale chcą być innością/różnicą samą w sobie”²⁵. O tym mówią także *Wolne ciała* Marty Ziółek.

Marta Ziółek traktuje *Wolne ciała* jako rodzaj transdyscyplinarnej maskarady i impersonacji: „to ma dla mnie wymiar polityczny. Wracam w tym spektaklu do czegoś bazowego dla teatru, do widowiska w najprostszej formie, czyli grubej warstwy makijażu, wcielenia, maski, kurtyny, sztuczności i przeistoczenia”²⁶. *Wolne ciała* zatem, zanurzone w intensywności choreografii, wdzierające się pod skórę, rozszczelniają, ogromniejąc, jej granice: nieskrępowanych ciał prastarych leśnych duchów, demonicznych współczesnych „elfów” z krwawymi uszami, rozmaitych osób niebinarnych, autorytarnej czaszki Hamleta, operowej diwy mającej na początku władzę nad przestrzenią, żeby oddać ją potem potężnej, schodzącej z góry widowni na scenę „willlidzie”, kobiecie z porożem na głowie – „Nike Freedom”. Wszyscy

23 P. Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, przeł. A. Kowalczyk, w: *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy. O improwizacji tańca*, Muzeum Sztuki, Łódź 2013, s. 286.

24 Tamże.

25 Tamże.

26 A. Prochyra, *O kolektywnym wydarzeniu się tańca nie tylko w „Wolnych ciałach”*, rozmowa z Martą Ziółek, 23 września 2022, <https://taniecpolka.pl/krytyka/o-kolektywnym-wydarzeniu-sie-tanca-nie-tylko-w-wolnych-cialach-rozmowa-z-marta-ziolk/> (23.09.2025).

w *Wolnych ciałach* otwarci są na doświadczanie i pożądanie, na załamanie się języka i głosu, w śmiechu i płaczu, frenetycznym tańcu.

Ziółek, świadoma związków teatru z tańcem, powiada:

często zapominamy, że możemy myśleć o teatrze jako o doświadczeniu, które wypływa z muzyki i z tańca. Pierwotna jest myśl o wydarzeniu teatralnym jako czymś, co ma charakter rytualny, ceremonialny, ale też łączy nas razem. [...]. Kiedy wchodzimy w taniec, to spotykamy się z tymi wszystkimi emocjami, które otwierają nas na różne doświadczenia²⁷.

Z kolei Marta Malikowska, reżyserka *Maliny*²⁸, zwraca uwagę na rolę jogi, rozgrzewki aktorskiej potrzebnej w każdym rodzaju teatru, uznając, że w *Malinie* stanowi ona podstawę choreografii jako spektaklu – systemu, który na poziomie mikro działa na ciało i umysł, ale na poziomie makro wpływa na społeczeństwo i politykę. *Malina* powstała jako kolektywna fuzja artystyczna: „ja w ogóle nie mam doświadczenia reżyserskiego, ale mam doświadczenie kilkunastu lat pracy w teatrze, więc wierzę, że uda nam się stworzyć grupę, że wszyscy będziemy autorami”²⁹. Udało się. *Malina* to choreograficzna sesja medytacyjna, spektakl wizualny, koncert, gra efektów świetlnych, zainspirowana pionierską działalnością joginki, aktorki i tancerki Maliny Michalskiej, twórczyni Eksperymentalnego Studium Gimnastyki Tanecznej w Warszawie. W „Świątyni Niewidzialnego Różowego Jednorozca pod wezwaniem Boskiej Matki Jogicznej” tancerki / aktorki / choreografki praktykują asany na rzecz upadku patriarchy i „męskiego geniuszu”, a zarazem afirmacji kobiecości i kobiecego ciała. Marta Malikowska w wywiadach często podkreśla, że choreografia oparta na tajemnicy jogi tworzy niehierarchiczny, pozbawiony celebracji i nieprzemocowy. *Malina* zatem to choreograficzny rytuał, zawieszony między performansem, tańcem i teatrem, pozbawiony dyscypliny reżimu teatralnej i instytucjonalnej: „nic nie musimy, a wszystko możemy”³⁰ – mówi Karolina Kraczkowska w „medytacji na cikipowanie”. Artystki ćwiczą asanę

27 „Wolne ciała” w Teatrze Żeromskiego, <https://emkielce.pl/kultura/wolne-ciala-w-teatrze-zeromskiego> (23.09.2025).

28 Premiera 3 listopada 2018, reż. Marta Malikowska, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie.

29 W. Mrozek, *Malina*, rozmowa z Martą Malikowską, „Dwutygodnik” 2018, nr 233, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/7700-malina.html> (23.09.2025).

30 Te słowa z „medytacji na cikipowanie” padają podczas spektaklu *Malina*.

flądry symbolizującą sytuację, gdy kobieta „powinna” dla bezpieczeństwa leżeć jak zimna ryba, i pozycję gruszy – asanę na legalną aborcję, i śpiewają poruszającą mantrę na „niewstyd”: „nie wstydzę się, że jeszcze nie jestem matką”, „nie wstydzę się, że zapominam, że jestem matką”, „że mało zarabiam”, „że jestem z Polski”. *Malina* jest manifestacją cielesności w języku: „dlatego tekst budowany jest ze związków frazeologicznych, tworzonych na bazie części ciała albo działań fizycznych i oprócz znaczenia frazeologicznego ma on też bardzo konkretne znaczenie fizyczne, jak np. «brać w obroty», «rozłożyć na łopatki» albo «mieć serce na dłoni»”³¹ – to ostatnie jest szczególnie ważne, bo reżyserka marzy o teatrze niehierarchicznym, w którym można „pracować czule, na czułych strunach w kolektywie, we wspólnocie, w połączeniu”³², także różnych gatunków sztuki.

Destabilizacja form reprezentacji w hybrydach choreograficznych, skutecznie podważając dystynkcje, sprawia, że w transgresyjnych choreo_hybrydach, budujących percepcję zmysłową, niemal fizycznie odczuwalną, jednocześnie ogląda się taniec, teatr i performans.

Ramona Nagabczyńska, w *Silenzio*³³ określa siebie znamieniem jako „tancerkę, performerkę i twórczynię”, sam spektakl zaś sytuuje w przestrzeni opery. W *Silenzio* na początku Ramona Nagabczyńska, Katarzyna Szugajew, Barbara Kinga Majewska i Karolina Krackowska są eleganckimi, dystyngowanymi i zdystansowanymi diwami operowymi, stoją wyniośle, upozowane, w oddzielnych kręgach światła, pewne siebie; uśmiechnięte, wsłuchane w muzykę uwertury ze *Sroki złodziejki* Rossiniego, wykonują minimalistyczne gesty i ruchy. Na końcu eleganckie damy zamieniają się w niecenzuralnie walczące ze sobą figury operowe: Toscę, Normę, Carmen, Madame Butterfly, Violetkę, Gildę. W nieklasycznym, nieharmonijnym tańcu wydobywać będą z uderzanych pięściami przepon kakofonię dźwięków i głosów, ranić się „nożem”, upadać raz po raz na przytargane wcześniej przez siebie materace. Świat sceniczny zaprzeczył zatem operowej i baletowej formie, obśmiewając stereotypy i ograniczenia jej podniosłości. Kiedy wykończone tancerki w końcu zamarły w bezruchu, długo, męcząco dla widza nie wstawały, żeby wreszcie w takt płynącej z głośników arii *Toski* najpierw podnieść się i cicho zaśpiewać: „żyłam dla sztuki, żyłam dla miłości, nigdy nie szkodziłam żywej

31 Wypowiedź Anki Herbut w: A. Sańczuk, „*Malina*”. *Czułość rodzi się na scenie*, „Vogue” 17 stycznia 2020, <https://www.vogue.pl/a/malina-czulosc-rodzi-sie-na-scenie> (23.09.2025).

32 Wypowiedź Marty Malikowskiej w: A. Sańczuk, „*Malina*”.

33 *Silenzio*, reż. Ramona Nagabczyńska, premiera 7 maja 2021, Nowy Teatr w Warszawie.

duży, blablabla...”, a potem przebrać się z boku sceny w barokowe krynoliny, w swobodnej konwersacji dyskretnymi zbliżeniami dłoni i nachyleniami głów. Tylko jedna tancerka została na scenie „martwa”. Kiedy eleganterki stanęły w końcu przed widzami, nastąpiło ponowne złamanie konwencji baletowo-operowych, dźwięki nie brzmiały symfonicznie, zabrakło patetycznych wokaliz – diwy zaczęły konwersować o hemoroidach, syfilisie, wibratorze, pluły, przyglądając się ślinie, dłużyły w nosie, miały czkawkę, puszczały bąki (o które podejrzewały widzów). Artystki, pozbawione wstydu przed uprzedmiotawiającym je spojrzeniem innego/widza, w końcu kolejny raz opadną na scenę w bezruchu, aby chwilę „rodzić”, wydalać spod zadartych sukien poporodowe „łożyska” – w geście protestu przeciwko polityce antyaborcyjnej. Operowe decorum legło w gruzach, dzięki czemu

te głosy, które wymykają się porządkowi symbolicznemu, są przesuwane poza nawias: co nie oznacza, że nie istnieją – jedynie utraciliśmy zdolność ich słyszenia. Tradycyjne praktyki kobiecego śpiewu znalazły swój ujarzmiony przez kompozytorów operowych odpowiednik w postaci wirtuozerskich arii operowych, w których pierwotna ekstaza głosu miesza się z wyrafinowaną propagandą krzywdzącego porządku³⁴.

Kiedys Alan Badiou opowiadał się za tańcem wolnym od ciała negatywnego, wstydliwego, przyziemnego, dziś choreo_hybrydy afirmują abiektalność. Susan Sontag wyrażała zawsze obawy, że sztukę wywrotową, radykalną, abiektalną zneutralizuje i oswoi masowa komercyjność³⁵, dziś siła bluźniercza queeru prowokacyjnej choreografii zapobiega oswojeniu i utowarowieniu sztuki.

Jak wspominałam wcześniej, według praktyków teatru i tańca skupienie się widzów w spektaklu na energii ciała artystów i artystek wytwarza zjawisko neuronów lustrzanych, co oznacza, że ciało widza czuje ciało wykonawcy. Doświadczenia świata materialnego generują systemy poznawcze oraz tworzą wzorce aktywności, w których wyniku procesy językowe i myślenie konceptualne reaktywują systemy sensoryczne, motoryczne i afektywne, posthumanistyczne, ekstremalnie udźwiękowione, czego efektem jest świat-obraz fuzji teatru, performansu i choreografii. Diagnozę potwierdza refleksja aktora, reżysera i pedagoga Jerzego Stuhra:

34 Ramona Nagabczyńska, „Silenzio!”, <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/silenzio> (20.06.2021).

35 Zob. S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Karakter, Warszawa 2023.

jestem z pokolenia, które zawsze odłoży na drugi plan własną osobowość w służbie interpretacji tekstu [...]. Obecne pokolenie nie. Nie tyle słowo jest ważne, ile zachowanie. [...] jeżeli dziś przedstawienie nie przekracza granicy performansu, to jest uważane za mniej wartościowe. Nieporozumieniem współczesnego teatru jest to, że nie wiadomo, czy jest to przedstawienie, czy to już jest performans³⁶.

Stuhr konstatuje, że współczesny reżyser nie potrafi dać definicji przesłania w teatrze, w którym wszystko powstaje w procesie, równie ważnym jak efekt, w improwizacjach i afektach.

Jako badaczka opowiadam się za koniecznością poszerzania metodologii obejmującej współczesną sztukę performatywną. Interdyscyplinarna metodologia dyfrakcyjna Karen Barad, skupiona na ontologii relacyjnej, interakcjach wszelkich podmiotów i przedmiotów składających się na wewnętrzność rzeczywistości w sztuce dostarcza skutecznych narzędzi analitycznych do badań nad światooobrazem performatywnym. Choreo_hybrydy generują ciało-myslenie pobudzające do spontanicznych, zaskakujących czasem zachowań/działań w ramach sytuacji scenicznych, do nieprzewidywalnych afektów ciało-mysłów. Spinoza dowodził, że „nikt dotychczas nie ustalił, do czego ciało jest zdolne, tj. nikt dotychczas nie dowiedział się na drodze doświadczenia, co może zdziałać ciało”³⁷. Ciało-myslenie choreo_hybryd stanowi „delikatną dialektykę pomiędzy politycznym stawianiem się a byciem, pomiędzy dążeniem do różnicy a zdolnością do realizacji [...] momentem realizacji, w której publiczność konstituuje odbiór”³⁸.

W choreo_hybrydzie *Za mną zimna ciotko* Alki Nauman i Adeliny Cimochowicz zamiast narracji otrzymujemy obrazy, dźwięki i zapachy. Na moich oczach w Komunie Warszawa rozegrał się teatr pantomimiczny, etiuda choreograficzna, performans wizualny, w którym ukryte w koronkach z nylonowych PRL-owskich rajstop, dwie zaplecione w tkaninę i związane ze sobą tancerki, w ciszy przerywanej nieokreślonymi dźwiękami ich „mrużenia”,

36 M.M. Czorny, *Postać sceniczna sceniczna aktora-tancerza*, Convivo, Warszawa 2021, s. 215.

37 B. Spinoza, *Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*, przeł. I. Myślicki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 132.

38 R. Martin, *Między interwencją a utopią. Polityka tańca*, w: *Choreografia. Polityczność*, red. M. Keil, Art Station Foundation we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca, Instytutem Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego i East European Performing Arts Platform, Warszawa–Poznań–Lublin 2018, s. 187.

przy dźwiękach Moniuszkowskich *Prząśniczek* snuły swoją tożsamościową narrację, „popapraną”, jak różnokolorowa patchworkowa tkanina, w tyle sceny. Narracja „skrawków kołdry” jest ciężka, wchodzi więc z nią w cielesny agon, któremu towarzyszą szумы, świsty i hałasy oraz pulsujące tajemnicze, kontrolujące „oko”, zawieszone na kotarze ekranu, przetwarzające w różne semantyczne konstrukcje doświadczenia „moherowej” i współczesnej epoki. Z ulgą przyjęłam końcowy emancypacyjny śpiew jednej z prząśniczek, wtórujący przebojowi Violetty Villas, lecącemu zza kulis:

Bo jestem już taka i taka już jestem
I nigdy się wam nie zmienię
[...]
Jest źle, jest źle, jest źle
Wszystko jest źle
To wszystko, co ja zrobię
Jak chodzę, jak mówię, jak śpiewam, z kim śpię
No i to, co mam na głowie³⁹.

W performatywnym finale tej choreo_hybrydy metaforyczność choreografii, scenografii, dźwięku, efektów wizualnych spięła się z prywatną energią ciała i roli aktorskiej – w manifestie kobiecej niezależności w każdym czasie. Silvia Federici, podkreślając potencjał performatywnej sprawczości ciała, nie zapomina o realiach, czyli o zarządzającej światem od zawsze ekonomii, która czyni ciało przedmiotem wyzysku – ciało to maszyna, narzędzie w akumulacji bogactwa. Federici ratunek dla odzyskiwania ciała widzi w tańcu, bo tańcząc, odkrywamy i wynajdujemy możliwości ciała: jego zdolności, sposoby, w jakie wyraża nasze dążenia, naśladujemy procesy, za sprawą których odnosimy się do świata, nawiązujemy kontakt z innymi i otaczającymi nas ciałami, zmieniamy siebie i przestrzeń wokół nas. Taniec uczy, że materia nie jest głupia czy ślepa ani mechaniczna, ale ma rytm, własny język, sama się uaktywnia i organizuje⁴⁰. Taniec, teatr i performans wytwarzają w choreo_hybrydach interferencję różnych trybów percepcyjnych, otwierając i uwrażliwiając odbiorców na hybrydyczną, znikającą teatralność choreografowanego świata. Carolina Bianchi, badaczka, reżyserka, performerka, we współpracy z kolektywem Cara de Cavallo w choreo_hybrydzie *Siła suki. Trylogia. Rozdział 1: Panna*

39 *Ja jestem już taka*, słowa i wykonanie Violetta Villas.

40 S. Federici, *Poza granicami skóry*, przeł. J. Bednarek, Książka i Prasa, Warszawa 2022, s. 157–158.

młoda i Śpiący Kopciuszek (Teatr Nowy w Warszawie, 18 i 19 października 2024) podejmuje temat przemocy seksualnej, gwałtu i kobietobójstwa. Historia Pippy Bacco, włoskiej performerki, która w 2008 roku realizowała projekt pokojowy, przemierzając autostopem kraje w przeszłości rujnowane przez wojnę, od Mediolanu do Jerozolimy, ubrana w suknię ślubną, żeby spotkać narody jednoczyć. Opowieść o performerce, która do Izraela nie dotarła, bo została zgwałcona i uduszona przez 38-letniego kierowcę w Turcji, należy do teatru – to narracja tragedii, w której „jest coś bardzo teatralnego”, to opowieść „o czymś, „co już się zdarzyło poza sceną” – mówi Bianchi⁴¹. O ile teatr i przedstawienie zawsze przynależą do przeszłości, o tyle performans przywraca ją do życia. Reżyserka, szukając języka adekwatnego do opowiedzenia o kobietobójstwie, przekracza literacką narrację teatralną za sprawą „potężnego gestu performatywnego”, jakim jest połknięcie przez nią na scenie pigułki gwałtu. Przestaje być opowiadaczką o zamordowanych kobietach, staje się performerką poddaną granicznemu doświadczeniu. Część pierwszą *Siły suki* nazywa Bianchi „zmartwychwstaniem performansu”. Artystka będzie cały czas, nieprzytomna, obecna na scenie leżącym na podłodze ciałem, podczas gdy w oparach alkoholu aktorzy (oblali się wysokoprocentowymi trunkami) będą w rytm transowej klubowej muzyki choreograficznie performować przemoc.

W spektaklach, w których fizyczna teatralizacja gestu wizualizuje tekst, zdarza się, że realność języka migowego staje się fundamentalnym elementem choreograficznym i narracyjnym. W teatrze Wojtka Ziemilskiego, w spektaklach *Jeden gest*⁴² czy *W tłumaczeniu*⁴³, osoby głuche mówią, tworzą muzykę, recytują wiersze. W czasoprzestrzeni *Jeziora łabędziego* wyreżyserowanego przez Tobiasza Sebastiana Berga niewidzące i niedosłyszące osoby z niepełnosprawnością, na wózku, performują (pomaga wszystkim tekst partytury, czytany z offu dla niewidzących, i zapis nutowy dla niesłyszących), tańczą, dekonstruując przestrzeń Teatru Wielkiego w Poznaniu, przeznaczoną dla wzniosłych, perfekcyjnych struktur baletowych⁴⁴. W *Edukacji seksualnej*

41 C. Bianchi, *Punktem wyjścia jest złość*, rozmowa z Olgą Byrską, „Dwutygodnik” 2024 nr 397, <https://www.dwutygodnik.com/arttykul/11497-punktem-wyjscia-jest-zlosc.html> (23.09.2025).

42 Premiera 24 września 2016, reż. Wojtek Ziemilski, Nowy Teatr w Warszawie.

43 Premiera 8 października 2021, reż. Wojtek Ziemilski, Teatr Współczesny im. Marii i Edmunda Wiercińskich we Wrocławiu.

44 Premiera 28 października 2022, reż. i chor. Tobiasz Sebastian Berg, Teatr Wielki im. Stanisława Moniuszki w Poznaniu.

w reżyserii i z tekstem Michała Buszewicza, w choreografii Katarzyny Sikory, gdzie aktorzy mocno zaznaczają swoją obecność w bezpośrednim dialogu z publicznością, obśmiewając stereotypy kulturowe (masturbację powodującą łysienie i rośnięcie włosów na rękach), kompleksy (na punkcie rozmiaru penisa, za małych i za dużych piersi), presję bycia w związku, najmocniej ucieleśnia/wizualizuje niepokoje tożsamościowe i lęki przewrotna etiuda choreograficzna (Arkadiusz Buszko, Wojciech Sandach) – „jak powinno się pić herbatkę” – mistrzowska metonimia zasad nieopresyjnych relacji.

W przewrotnej karnalizującej teatralność z klubową transowością, sportową dynamiką i niekonwencjonalnym aktorstwem choreo_hybrydzie *Very Funny*⁴⁵, Głupia i Gruba, czyli Dominika Knapik i Patrycja Kowańska przeprowadzają interdyscyplinarną krytykę kognitywnego kapitalizmu i normatywnej cielesności. W *Publice* (Nowy Teatr, 8 listopada 2023) Marii Stokłosa choreografia jest „formą ustanawiania konstelacji bycia razem, układów i ugrupowań. W tym sensie jest więc narzędziem budowania relacji i wspólnot”⁴⁶. W scenicznym procesie dynamiki ruchowej zgromadzonych w choreo_hybrydzie widzów i kierującej nimi reżyserki/choreografki powstało wspólne dzieło. Stokłosa w *Publice* sprawdza skutecznie, „w jaki sposób publiczność może zostać ustanowiona inaczej niż jako widzowie”, pokazuje, że w improwizowanym procesie choreograficznym konstruuje się wspólnotowy spektakl, który – skamerowany – widzowie zobaczą w finale, na wielkim ekranie, nagranie wideo już w roli nie tyle odbiorców, ile współtwórców oglądających wspólne dzieło.

Jeden Song Miet Warlop w Nowym Teatrze w Warszawie (grany 6 i 7 grudnia 2024) to widowisko totalne, przekraczające wszelką reprezentację – było w nim wszystko to, co teatr tworzyło przez wieki, od starożytności po dziś. Maski, chór, śpiew, rytuał, koryfeusz, ciało przekraczające własne ograniczenia, biomechanika, choreografia, rytm, ruch, taniec, absurd, światło, gender, muzyka, groteska, patos i komizm, tragizm i śmiech. Niełatwo udawało się usłyszeć słowa śpiewanego przez całe przedstawienie w rozmaitych językach, zagłuszanego przez hałas koncertu na żywo, tego samego songu. Najważniejsze było kluczowe dla percepcji doświadczenie czasu. Praktyki odtworzeniowe tych samych sekwencji performatywnych przez performerów i performerki w przestrzeni koncertu, hali sportowej, cyrku, areny brutalnych igrzysk sprawiały, że przeszłość stale zamieniała się w teraźniejszość, jakby

45 Premiera 29 lipca 2023, Klub Żak w Gdańsku.

46 M. Stokłosa, A. Borys, *Publika*, <https://nowyteatr.org/pl/kalendarz/publika> (23.09.2025).

bez przyszłości. „Jeśli Ci życie miłe, biegnij/ do śmierci twojej/mojej/naszej [...] trzeba nam tylko wypatrzyć drogę do ziemi tej u stóp i dzień za dniem tup, tup-tup” – to kilka słów z songu. Performerka grała na skrzypcach na równo-ważni, kiedy spadała co jakiś czas, wchodziła znowu, a wszyscy inni na scenie, biegacze, perkusista, tancerz, „kibice” na trybunie, padali i podnosili się, wal-czyli i ginęli, umierali i zmartwychwstawali, i tak bez końca. Widzowie byli świadkami *living history*, politycznej, społecznej, egzystencjalnej, estetycznej.

Nie mam wątpliwości, że choreo_hybrydy, przekraczające ograniczenia performatywów normatywnych i przymusów estetycznych, stanowią dziś osobny gatunek sztuki, a jeśli nie gatunek, to osobną kategorię, wymagającą rewizji metodologicznej i poszerzenia narzędzi badawczych, na pewno teatrologicznych. Zaproponowałam w tym tekście kategorię/pojęcie choreo_hybrydy, świadoma, że – jak pisali Deleuze i Guattari –

każde pojęcie ma zawsze jakąś historię, aczkolwiek historia ta jest zygza-kowata i w razie potrzeby przebiega przez inne problemy lub na innych płaszczyznach. W pojęciu istnieją najczęściej fragmenty lub składniki pochodzące z innych pojęć, które odpowiadałyby na inne problemy i za-kładały inne płaszczyzny [...] każde pojęcie odsyła do innych pojęć nie tylko w swojej historii, lecz w swoim stawianiu się lub w jego aktywnych powiązaniach⁴⁷.

Pojęcie choreo_hybrydy jest zatem w moim przekonaniu innowacyjne o tyle, że kieruje uwagę nauki i sztuki w stronę pluralizmu metodologicznego, zachęca do współpracy badaczy i artystów, generuje pytania o złożoność ontologii dzieł artystycznych jako obiektów teoretycznych, o charakter najnowszych praktyk artystycznych i ich interdyscyplinarność, wymusza imperatyw konstruowania precyzyjnego, nieimpresyjnego języka analizy i opisu i w końcu, co szczególnie istotne, kieruje w stronę „zygzakowatej” percepcji sztuki performatywnej i jej niejednorodnych procesów kognitywnych.

47 G. Deleuze, G. Guattari, *Co to jest filozofia*, przeł. P. Pieniążek, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 25-26.

Abstract

Krystyna Duniec

INSTITUTE OF ART, POLISH ACADEMY OF SCIENCES

Choreo_Hybrids

The aim of this article is to propose the concept/category of the choreographic_hybrid as a performative form stretched between performance, choreography/dance, and contemporary postdramatic theatre. It is neither hybrid theatre nor hybrid performance, nor merely dance or choreographic practice, but a distinct hybrid form encompassing performative modalities. It requires a precise interdisciplinary descriptive language and an expanded set of analytical tools. The choreo_hybrid directs both the arts and the humanities toward methodological pluralism and the broadening of analytical frameworks in the study of current artistic practices as well as the ontology of artefacts and processes understood as theoretical objects.

Keywords

choreography, theatre, performance, performativity, dance, politics