

ANNA BANACH

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2592-0351>

**„Trwać w dialogu z wątpliwościami  
i nieznanym...”. Nowy wymiar teatru tańca  
na przykładzie twórczości  
Crystal Pite i Kidd Pivot**

*Now imagine you are the fighter – unrestrained, irreverent, defiant. There is a brutal simplicity in your urge to move, but you also wield a complex machinery of skill: your task demands precise execution. You are a performing strategist, mercurial and spectacular. Your actions are pivotal – each change of direction extends your perspective of the possible.*

Kidd Pivot<sup>1</sup>

Crystal Pite wielokrotnie podkreślała w wywiadach, a w pełni uwydatniając to przytoczone powyżej słowa będące twórczym *credo* założonego przez nią w 2002 roku w Vancouver zespołu Kidd Pivot, że w procesie pracy nad spektaklem kładzie szczególny nacisk na relację i napięcie pomiędzy rygiem a lekkością oraz równowagą i jej utratą. To wątpliwości, a zarazem związane z nimi ryzyko i nieoczywiste wybory, które sama choreografka nazywa niekiedy awanturniczą odwagą i lekkomyślnością, ukształtowały zaproponowaną przez nią estetykę. Taka postawa wybrzmiewa również w oksymoronicznym zestawieniu wyrażeń tworzących nazwę grupy, która precyzyjnie oddaje sens jej twórczego działania. Z jednej strony wyraża ją pionowa oś jednoznacznie utożsamiana z precyzją i doskonałymi umiejętnościami, ale też możliwością nagłej zmiany

---

<sup>1</sup> Zob. Kidd Pivot, dostęp 9.03.2024, <https://www.kiddpivot.org/>.

kierunku czy punktu widzenia (*pivot*), z drugiej zaś brawura i szalona wolność, które definiują człowieka wyjętego spod prawa, pirata (Kidd). Zderzenie tych dwóch idei – konkretności i niestabilności pozwala na budowanie określonej formy, ale też pozostawia miejsca na „otwarte okna”, czyli improwizację, na to, co nieznanne, nieprzewidywalne. I taka jest właśnie twórczość Kidd Pivot i Crystal Pite – odwołująca się do potęgi instynktu i ryzyka, pełna zaskoczeń, spektakularnych zwrotów akcji i skrajnych emocji. Sygnaturą swojej pracy artystka uczyniła też nieustające eksplorowanie potencjału narracji w tańcu oraz relacji pomiędzy systemem językowym a choreografią. Wszystkie te połączone ze sobą w nieoczywisty sposób komponenty zawierają się w spektaklach, dzięki którym Pite, wraz z utworzonym w Vancouver zespołem, uznawana jest dziś za jedną z najważniejszych reprezentantek współczesnego teatru tańca.

### **Teatr tańca po teatrze tańca**

21 września 2011 roku podczas Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Dziedzictwo Piny Bausch”<sup>2</sup>, zorganizowanej w ramach jubileuszowej 10. edycji Międzynarodowego Festiwalu Tańca Współczesnego Ciało/Umysł, Arnd Wesemann postawił pytanie, które po śmierci niemieckiej choreografki w 2009 roku<sup>3</sup> zadawali sobie chyba wszyscy komentatorzy światowej sceny tańca: „Kto będzie następcą Piny Bausch?”. Związany jako redaktor naczelny z magazynem „Tanz” teatrolog i teoretyk tańca nie miał jednak na myśli personalnych zmian na stanowisku dyrektorki artystycznej i choreografki zespołu, lecz próbę zdiagnozowania statusu teatru tańca po teatrze tańca i jego metamorfoz wobec archaiczności i wyeksploatowania nowatorskiego zjawiska, jakim był niemiecki *Tanztheater* na przełomie lat 70. i 80. XX wieku. Według Wesemanna nie oznacza to jednak, że nowy teatr tańca nie istnieje, po prostu, jak zakłada, skończył się taniec relewantny, a w jego miejsce wykluwa się nowa formuła – teatr

---

<sup>2</sup> Międzynarodowa Konferencja Naukowa *Dziedzictwo Piny Bausch. Inspiracje, odwołania, testament. Oddziaływanie Tantheater Wuppertal Piny Bausch na współczesny teatr, taniec, film, myśl krytyczną* odbyła się w dniach 19–21 września 2011 roku, a towarzyszyła ona występom Tanztheater Wuppertal Pina Bausch w Warszawie w ramach III Dni Sztuki Tańca.

<sup>3</sup> Pina Bausch zmarła 30 czerwca 2009 roku, wkrótce po tym, jak zdiagnozowano u niej nowotwór. W tym czasie jej zespół przebywał na Międzynarodowym Festiwalu Teatralnym „Świat miejscem prawdy”, zorganizowanym przez Instytut im. Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu w dniach 14–30 czerwca 2009.

tańca po teatrze tańca – który wydaje się *utopijną Ameryką tańca*. I nadal, jako gatunek transgresyjny *ab initio*, stanowi on akt wyzwolenia tańca od wszelkich formalnych i ideowych ograniczeń – w tym stylu, konwencji i tradycji. Jako przykład takiej emancypacji, dotyczącej również uwalniania tańca od krępującej go zależności od teatralnej sceny i teatru jako instytucji dla (re)prezentacji tańca, podaje występ Constanzy Macras w męskiej toalecie berlińskiej Schaubühne z 2001 i 2013 roku. Za pierwszym razem taniec między pisuarami został odczytany jako upadek teatru i gest sprzeciwu wobec estetyki promowanej przez zarządzającego przez wiele lat tą instytucją Petera Steina, kolejny pokaz nie wzbudzał już tak silnych emocji. Spośród artystek i artystów reprezentujących niemiecką scenę tańca to właśnie mieszkającą od ponad dwudziestu pięciu lat w Berlinie Argentynekę i jej zespół Dorky Park Wesemann sytuuje w przestrzeni teatru tańca po teatrze tańca<sup>4</sup>. Z kolei polska badaczka Joanna Szymajda, w publikacji dotyczącej estetyki tańca współczesnego w Europie po roku 1990, przy okazji rozważań na temat kategorii „*corps dansant* poetyckie” wprowadza termin *post-Tanztheater*, rozumiany tu jako kontynuacja i rozszerzenie tradycji teatru tańca o nową formułę. Upatruje w nim połączenie narzędzi teatralnych właściwych dla *Tanztheater* z dyskursem metahistorycznym, cytatami i rekonstrukcjami kanonicznych przedstawień teatru tańca oraz nowymi, hybrydalnymi formami kreacji spektaklu tańca, a jako reprezentantki i reprezentantów *post-Tanztheater*, traktujących tę estetykę autonomicznie i rozkładających jej akcenty w sposób różnorodny, postrzega, między innymi, Sashę Waltz, grupę Needcompany czy Meg Stewart<sup>5</sup>.

W tak zdefiniowaną kategorię nowego teatru tańca z całą pewnością wpisuje się też kanadyjska artystka Crystal Pite. W 2019 roku to jej widowisko *Betroffenheit*<sup>6</sup> „The Guardian” umieścił na liście dwudziestu najlepszych spektakli tańca pod numerem jeden, nazywając przy tym jego twórczynią geniuszką. Wcześniej, w historii tej formy sztuki, to wyjątkowe określenie najczęściej zarezerwowane było dla Bausch, którą nie

---

<sup>4</sup> Zob. Arnd Wesemann, „Teatr tańca po teatrze tańca”, *Teatr*, nr 2 (2012), dostęp 9.03.2024, <https://teatr-pismo.pl/4060-teatr-tanca-po-teatrze-tanca/>.

<sup>5</sup> Joanna Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013), 192–198.

<sup>6</sup> *Betroffenheit*, reż. Crystal Pite, prem. 23 lipca 2015, Bluma Appel Theatre, Toronto.

tylko świat artystyczny podziwiał za stworzenie *Tanztheater* pełnego tajemnicy, sytuującego się na pograniczu snów, mitów i codzienności<sup>7</sup>, będącego "wielokulturowym, etnologicznym i archeologicznym kalejdoskopem"<sup>8</sup>, w którym teatr tańca obywają się bez tańca. Dziś pośród najlepszych choreografek na świecie w pierwszej kolejności wymienia się zazwyczaj nazwisko Pite. Dlaczego? Fenomen ten próbował uchwycić już w 2005 roku Robert Desrosiers. W rozmowie z artystką powiedział, iż tworzony przez nią taniec postrzega jako esencję różnych wpływów i stylów, a jej choreografie kojarzą się mu z brzmieniem języka oderwanym od samego języka<sup>9</sup>. Zwrócił w ten sposób uwagę na dwie zasadnicze kwestie, które miały decydujący wpływ na ukształtowanie się wrażliwości i twórczej osobowości Pite: spotkania artystyczne z wyjątkowymi ludźmi oraz fascynacja językiem jako systemem znaków. Czternaście lat później Lyndsey Winship, komentując uznanie *Betroffenheit* za najlepszy spektakl tańca współczesnego XXI wieku, stwierdziła ponadto, iż mistrzostwo Pite na tym właśnie polega, że udaje się jej inscenizować niemożliwe<sup>10</sup>.

### **W drodze do geniuszki tańca**

Crystal Le-Anne Pite urodziła się w 1970 roku w Terrace w Kolumbii Brytyjskiej. Od dzieciństwa podążała ścieżkami Terpsychory, bawiąc się w teatr i opracowując tańce, które wielokrotnie modyfikowała i udoskonalała. Zapytana przez Dominica Girarda o to, kiedy i jak zaczyna się jej historia choreografki, skoro już jako kilkulatka potrafiła odczuwać ogromną satysfakcję z procesu twórczego i prawdopodobnie taniec ma zakodowany w DNA, odpowiedziała, iż dla niej samej jest to tajemnicą<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Aleksandra Rembowska, *Teatr Tańca Piny Bausch* (Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2009), 12.

<sup>8</sup> Określenie wprowadzone przez Hansa-Thiesa Lehmana w odniesieniu do teatru Roberta Wilsona, w którym Aleksandra Rembowska upatruje analogii do twórczości Baush. Cyt. za: Aleksandra Rembowska, *Teatr Tańca...*, 48.

<sup>9</sup> *Tanec, wolność totalna. Kidd Pivot* (odc. 12), film dokumentalny w reż. B. Barretta, Freedom Television Productions 2005.

<sup>10</sup> Lyndsey Winship, "Crystal Pite: the dance genius who stages the impossible", *The Guardian*, 18.09.2019, dostęp 9.03.2024, <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/18/crystal-pite-betroffenheit-best-dance-21st-century>.

<sup>11</sup> *Crystal Pite: «Betroffenheit», and Telling Stories Through Dance Part 1*, Banff Centre for Arts and Creativity, dostęp 9.03.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=CIFap1iu3RE>.

Już w wieku trzech lat podchodziła do działań artystycznych z wielkim zaangażowaniem. Nie tylko komponowała ruch, ale dbała też o odpowiednie zaaranżowanie przestrzeni, jej oświetlenie i nagłośnienie, oryginalny kostium. Kiedy jako już nieco starsza dziewczynka zaczęła uczęszczać na lekcje tańca, zafascynowała się improwizacją. Był to idealny pretekst do tego, by organizować dla koleżanek i kolegów taneczno-muzyczne *jam session* w nieumeblowanej jadalni jej rodzinnego domu w Victorii. Pite inscenizowała te wydarzenia, tworzyła instruktaże, ustrukturyzowane zadania choreograficzne, które były bazą dla tworzonej na żywo formy tańca. Był to czas świetnej zabawy, rozwijania wyobraźni twórczej i kreatywności, ale też nauki odpowiedzialności za cały proces oraz efektywnej współpracy, do której Crystal zaangażowała na stałe swoich dwóch młodszych braci. Dzięki nim odkryła w sobie talent przywódczy, rodzaj apodyktyczności, który jej zdaniem jest niezbędny do wykonywania pracy w środowisku artystycznym.

Pierwszym ważnym miejscem w procesie formalnej edukacji tanecznej i choreograficznej była dla Pite prywatna akademія tańca Pacific Dance Centre w Victorii, w której kształciła się pod kierunkiem Maureen Eastick i Wendy Green. Pobierała tu lekcje tańca klasycznego, stepowania i jazzu, zgłębiała również wiedzę z zakresu teatru muzycznego, w tym śpiewu. Eastick i Green uznaje za swoje mentorki, a ceni je przede wszystkim za indywidualne i pełne zaangażowania podejście do procesu nauczenia, stworzenie sprzyjających warunków dla debiutów choreograficznych uczennic i uczniów szkoły oraz nieustające zachęcanie ich do rozwijania indywidualnego słownictwa ruchowego z zastosowaniem różnych technik improwizacyjnych. To właśnie w tej szkole odbył się pierwszy sceniczny pokaz taneczny autorstwa Crystal Pite. Miało to miejsce w 1983 roku, kiedy podczas Greater Victoria Music Festival trzynastoletnia wówczas tancerka zaprezentowała własną choreografię *Bag Dance*. Co istotne, nie było to wydarzenie jednorazowe, a cykliczna impreza, dzięki której Pite dostała szansę, by rozwijać swój talent i prezentować się wielokrotnie na lokalnych scenach teatralnych w Victorii. Ta sprzyjająca dla młodych twórców atmosfera była konsekwencją filozofii i wizji edukacji artystycznej jednej z założycielek szkoły, pedagogożki tańca klasycznego Maureen Eastick. Jak deklarowała Eastick, w odróżnieniu od profesjonalnych szkół baletowych zależało jej na kształceniu nie tyle

profesjonalnych tancerzy, ile przede wszystkim szczęśliwych i silnych psychicznie ludzi<sup>12</sup>. Na tym etapie swoją artystyczną edukację w zakresie tańca Pite dopełniała również w Banff Centre w ramach programów letnich oraz w The School of Toronto Dance Theatre.

W 1988 roku Crystal Pite rozpoczęła profesjonalną karierę jako zawodowa tancerka w zespole Ballet British Columbia z siedzibą w Vancouver i spędziła tam kolejne osiem lat. Jak deklaruje, największy wpływ na jej rozwój miał w tym czasie John Alleyne, najpierw jako choreograf-rezydent, a od roku 1992 również dyrektor artystyczny Ballet BC. To Alleyne w znacznym stopniu przyczynił się w latach 90. XX wieku do wzmocnienia pozycji zespołu w skali międzynarodowej, dzięki wprowadzeniu współczesnego repertuaru baletowego, rozwinięciu charakterystycznego stylu choreograficznego opartego na technicznej złożoności i innowacyjnej ekspansji klasycznego leksykonu baletowego oraz kształceniu tancerek i tancerzy w duchu kreatywności i innowacyjnego myślenia. W tej współpracy dla Pite najcenniejsze okazało się zupełnie nowe spojrzenie na własny taniec i odkrywanie nieznanych wcześniej możliwości ciała fizycznego. Dzięki Alleyne'owi zaczęła też pracować nad bardziej agresywnym i atletycznym podejściem do tańca<sup>13</sup>. W 1990 roku zadebiutowała w roli choreografki Ballet BC. Stworzony przez nią duet *Between the Bliss and Me* został włączony do repertuaru zespołu podczas tournée po Stanach Zjednoczonych, co wiązało się z kolejnymi propozycjami współpracy, m.in. z Les Ballets Jazz De Montreal i Ballet Jörgen. Jeszcze jako tancerka zespołu baletowego z Vancouver miała okazję brać udział w spektaklu *In the Middle, Somewhat Elevated* Williama Forsytha i było to jej pierwsze spotkanie z genialnym amerykańskim twórcą i innowatorem współczesnego baletu, wieloletnim dyrektorem artystycznym Ballet Frankfurt<sup>14</sup>. Ta kooperacja, podczas której Pite zaczęła wnikliwie badać podstawowe faktory ruchu, była kolejnym przełomem w jej artystycznym

---

<sup>12</sup> Robin J. Miller, *For Maureen Eastick, teaching ballet is about far more than creating a great ballet dancer*, Maureen Eastick Profile, dostęp 9.03.2024, <https://archives.dancevictoria.com/wp-content/uploads/2021/07/profile-maureen-eastick-2020-written-by-robin-miller.pdf>.

<sup>13</sup> Crystal Pite. *A collection of recollections: In the beginning*, blog, dostęp 9.03.2024, <https://chrissyrockbottom.wordpress.com/2000/07/07/in-the-beginning/>.

<sup>14</sup> Ballet Frankfurt, z którym Forsythe rozpoczął współpracę w 1984 roku, został przekształcony w The Forsythe Company działający w latach 2005–2015.

dojrzewaniu jako performerki i choreografki. W 1995 pojechała do Niemiec, by wziąć udział w audycji do zespołu swojego mentora. W tym czasie Forsythe intensywnie rozwijał autorski język wypowiedzi, dążąc do stworzenia formy widowiska na wskroś współczesnego, według nowych reguł, wedle których punktem wyjścia były m.in. nauki ścisłe, architektura, filozofia oraz dekonstruowana i redefiniowana klasyka baletowa, jak również improwizacja ruchowa i eksperyment w duchu *postmodern dance*.

W Ballet Frankfurt Crystal Pite została zatrudniona rok później i – jak wspomina na swoim blogu – cieszyła ją każda minuta z kolejnych pięciu lat spędzonych w tym miejscu<sup>15</sup>. Podkreśla też, iż doświadczenie pracy we Frankfurcie było dla niej istotne i bardzo głębokie, zmieniło bowiem w sposób decydujący jej myślenie o performowaniu i tworzeniu choreografii. Pod kierunkiem Forsytha uczyła się inaczej postrzegać baletowe ciało, nieprzyzwyczajone, bo wytrenowane w skodyfikowanym leksykonie ruchowym, do pracy z tylną przestrzenią ciała, mobilnym kręgosłupem czy aktywną, inicjującą ruch głową. Amerykański choreograf imponował jej też współczesną wrażliwością baletową oraz podejmowaniem ryzyka podczas aktywności artystycznej, co określiła jako „lekko-myślność zdolności twórczych”<sup>16</sup> – już wkrótce ten sposób działania urzeczywistnić się miał w jej pracy z Kidd Pivot. Szczególnie formująca dla Pite okazała się też praca z improwizacją jako narzędziem do budowania choreografii oraz wypracowywanie oryginalnego słownictwa ruchu, definiującego na nowo ciało, przestrzeń, czas i ruch. Wraz z trzema innymi tancerzami Ballet Frankfurt brała udział w tworzeniu filmu edukacyjnego według koncepcji Forsytha *Technologie improwizacji: narzędzie dla analitycznego oka tanecznego*<sup>17</sup>. Efektem tych działań, w kontekście jej indywidualnego rozwoju jako choreografki, była stworzona rok

---

<sup>15</sup> Zob. *Crystal Pite. A collection of recollections: Forsythe & Frankfurt*.

<sup>16</sup> *Crystal Pite: «Betroffenheit», and Telling Stories*.

<sup>17</sup> Opublikowany w 1999 roku CD ROM *Improvisation Technologies – A Tool for the Analytical Dance Eye* zawiera materiał edukacyjny stworzony przez Williama Forsytha, a przeznaczony pierwotnie do profesjonalnego użytku dla zespołu Ballet Frankfurt. Jest to narzędzie pedagogiczne przedstawiające zasady komponowania choreografii według koncepcji amerykańskiego choreografa z użyciem podstawowych zasad technik improwizacji i wykorzystaniem dostępnej u progu XXI wieku technologii. Więcej zob. *William Forsythe, Improvisation Technologies*, Experimental Media and Performing Arts Center at Rensselaer, dostęp 9.03.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=Vx0fe9R1D7E>.

później przy użyciu technologii improwizacyjnych autorska praca *Excerpts of a Future Work*. W wywiadzie udzielonym Girardowi artystka przyznała, że w jej systemie myślenia zakodowana jest część tego, czego nauczyła się i doświadczyła we współpracy z Forsythem. Choć jego metodę uważa za bardzo złożoną, udało się jej zinternalizować część jego pomysłów i idei. Czy oznacza to, że twórczość Pite polega wyłącznie na czerpaniu z zasobów, w jakie wyposażył ją autor *Limb's Theorem*? Zdecydowanie nie. I choć, jak podkreśla Judith Mackrell, choreografia Pite jest utrzymana w stylu mistrza, to talent kanadyjskiej choreografki jest także jej własnym talentem<sup>18</sup>.

### Nasyć taniec znaczeniem

Fenomen Pite jako artystki reprezentującej nowe spojrzenie na teatr tańca najpełniej ujawnia się w jej współpracy z interdyscyplinarną kompanią artystyczną Kidd Pivot. To właśnie z tą grupą Kanadyjka wypracowała wyrazisty język choreograficzny, często określany przez krytyków i badaczy jako rozciągająca granice hybryda teatru i tańca. Mniej więcej w tym samym czasie licznie zaczęły też napływać do niej propozycje współpracy z całego świata, której efektem są spektakle typu *large scale* realizowane dla największych zespołów baletowych na świecie. Dzięki tym koprodukcjom powstają wyjątkowe, monumentalne dzieła choreograficzne, w których ujawnia się wielka pasja Pite do pracy z partyturami stworzonymi przez najwybitniejszych kompozytorów muzyki klasycznej<sup>19</sup>. Niemniej jednak to trwająca już od ponad dwudziestu lat współpraca Pite z Kidd Pivot

---

<sup>18</sup> Judith Mackrell, "Crystal Pite's Kidd Pivot", *The Guardian*, 18.09.2009, dostęp 9.03.2024, <https://www.theguardian.com/stage/2009/sep/18/crystal-pite-kidd-pivot-review>. Warto zaznaczyć, że wśród osób, które inspirują Pite w pracy twórczej wymienia ona wiele innych jeszcze artystek i artystów. Są to m.in. Veronica Tennant, Lynda Raino czy Richard Siegal.

<sup>19</sup> Współpraca Crystal Pite z zespołami takimi jak Paris Opera Ballet, The Royal Ballet, The National Ballet of Canada czy Nasjonalballetten er Norges stanowi, obok działalności Kidd Pivot, równoległą ścieżkę aktywności artystycznej kanadyjskiej choreografki. Tym, co w sposób szczególny odróżnia ją od produkcji powstających dla zespołu z Vancouver, jest ścisła relacja formalna oraz estetyczna współzależność muzyki i tańca oraz praca z *ansamblami* liczącymi nawet kilkadziesiąt osób. W tych rozbudowanych muzyczno-tanecznych strukturach artystka znajduje przestrzeń nie tylko na budowanie zaskakującej wielopiętrowej formy, ale też metafor żywych ukazujących wielowymiarowość ludzkiej egzystencji. Te splecione z indywidualnych istnień opowieści ucieleśniają się i dopełniają, jak to ujmuje choreografka, w „bestii kolektywu”, a właśnie wytwarzanie napięcia pomiędzy tym, co jednostkowe, i tym, co zbiorowe, Pite uważa za jedno z największych twórczych wyzwań przy pracy nad choreografią w dużych zespołach wykonawczych.



pozostaje esencją jej stylu i estetyki, których egzemplifikacją są powstałe w ciągu ostatnich dwóch dekad spektakle. Wyróżnia je jednocześnie zanurzenie w historii teatru i tańca, jak też wyznaczanie nowych perspektyw ich scenicznego współistnienia. Fundamentem dla tego zakorzenienia w przeszłości obu gatunków jest narracyjny teatr tańca. Ten sam, który od lat 60. XX wieku wypierany był przez amerykański taniec postmodernistyczny oraz, nieco później, na skutek „zmęczenia tańcem”<sup>20</sup>, przez jego twórcze rozwinięcia w postaci tańca konceptualnego, nowego tańca i choreografii krytycznej, które wyznaczyły zupełnie nowe strategie oraz estetykę w obszarze tanecznej sztuki. Według Pite spowodowało to, że narracja stała się w tańcu tematem tabu, a dla niej to właśnie opowiadanie historii poprzez ciało jest fascynujące i pozostaje priorytetem artystycznych działań. I choć uważa, że taniec nie jest najlepszym sposobem na tworzenie złożonych opowieści, pozostając jednocześnie najskuteczniejszym narzędziem do wyrażania emocji i stanów ducha, od początku działalności Kidd Pivot szukała sposobów na to, jak nasycić ruch znaczeniem. Artystka przekonuje, iż historia w teatrze tańca jest jej potrzebna do tego, by znaleźć połączenie z widzami – to poszukiwanie kontaktu z drugim, wspólne doświadczanie i docieranie poprzez opowieść do istoty człowieczeństwa uważa za najistotniejsze aspekty swojej pracy artystycznej. Co zaskakujące, sama choreografia nie wydaje się jej aż tak interesująca dopóki nie wypełni jej treścią – stąd daleko jej bardzo do czystej abstrakcji w tańcu, komponowania układów ciał w przestrzeni rozumianych na przykład tylko jako czysta ekspresja muzyki. Teatralność inscenizacji (tańca) postrzega więc przede wszystkim przez pryzmat pracy ze scenariuszem, w szczególności zaś poprzez budowanie relacji i napięcia pomiędzy tekstem i jego brzmieniem a poruszającymi się ciałami. Jak mówi, wraz z historią przychodzą inspiracje, pojawia się wyzwanie i energia, dzięki której może tworzyć, a efektem tych eksploracji i twórczych poszukiwań mają być spektakle, które połączą widzów z historiami zawartymi w ich własnych ciałach.

---

<sup>20</sup> Zwrot użyty przez francuską badaczkę tańca Laurence Louppe w odniesieniu do *nouvelle danse française*, estetyki, która zdominowała nie tylko lokalną scenę tańca w latach 80. XX wieku. Cyt. za: Szymajda, *Estetyka tańca współczesnego*, 48–49.

Tematy charakterystyczne dla jej teatralno-tanecznych inscenizacji dotyczą najważniejszych, a zarazem najpiękniejszych i najtrudniejszych doświadczeń kształtujących tożsamość współczesnego człowieka. Interesują ją fizyczne i psychiczne aspekty człowieczeństwa, moc ludzkiego ducha, szczególnie zaś powaga egzystencji, zdarzenia traumatyczne, trudne do zrozumienia czy wręcz niewytłumaczalne. Artystka próbuje odkrywać prawdę, mierząc się z takimi zagadnieniami, jak przemijalność, samotność, śmiertelność czy dręczące człowieka traumy, obsesje, uzależnienia, co nie oznacza, że w spektaklach Kidd Pivot nie ma miejsca na pokazywanie beztroskiej i szalonej strony życia. Budowanie relacji pomiędzy słowami, emocjami i ciałem rozpoczyna się u Pite od fascynacji tematem, dla którego motywem przewodnim w kreacji tańca może być kompozycja muzyczna, tekst literacki, indywidualna historia, gatunek filmowy, nauka i nowe media, a nawet technologia sceny. Oczywiście jej sposób pracy z językiem, tekstem i narracją ewoluował na przestrzeni ponad już trzydziestu lat aktywności choreograficznej. Wnikliwie przyglądał się temu Peter Dickinson, który z pozycji krytyka literackiego badał funkcję narracji jako środka komunikacji w twórczości Crystal Pite i Kidd Pivot. Badaczka zainteresowała przede wszystkim sposób wpisywania tekstu w ciało i jego powiązanie z choreografią oraz kinestetyczne napięcia między słowami a ich materialnymi odniesieniami. Dickinson zwrócił też uwagę na to, w jakim stopniu mowa i ruch zostają zmysłowo interpolowane i jak wpływa to na naszą percepcję i interpretację. Doszedł do przekonania, że to właśnie teatr tańca, za którego egzemplifikację uznaje twórczość kanadyjskiej artystki, jest formą najbliższą Artaudowskiemu totalnemu doświadczeniu teatralnemu<sup>21</sup>. Wśród analizowanych widowisk wyróżnił zaś *The Tempest Replica* jako tę inscenizację, która reprezentuje kompleksową pracę ze scenariuszem adaptowanym (*Burza Szekspira*) oraz pogłębiane badania na temat relacji narracji i tańca. Wszystko to jednak wydarzyło się, zanim jeszcze Pite spotkała Jonathona Younga, kanadyjskiego aktora i pisarza, założyciela Electric Company Theatre. I niewątpliwie każda z podjętych wcześniej prób i każdy proces twórczy zakończony premierami takich spektakli, jak *Dark Matters*, *The Tempest Replica* czy

---

<sup>21</sup> Peter Dickinson, "Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater", *Dance Research Journal*, Vol. 46, No. 1 (2014), 6.

*The You Show*, były niezbędne do tego, by za moment przełomowy dla ukonstytuowania się artystycznej tożsamości Pite i Kidd Pivot uznać ich wspólną twórczą drogę. Inscenizacje Pite i Younga, takie jak *Betroffenheit* czy *Rewizor*, wpisują się jako dzieła innowacyjne, bo intensywnie eksploatujące semantyczny potencjał ciała, w najnowszą historię światowego teatru tańca<sup>22</sup>. W obu przypadkach elementem rozpoczynającym proces twórczy była historia.

### **Moc ukryta w opowieści**

W 2009 roku Jonathon Young stracił w pożarze córkę oraz siostrzenicę i siostrzeńca. Wydarzenie to stało się cezurą w życiu artysty, który rozpaczliwie próbował poradzić sobie z utratą ukochanych osób. Jednym ze sposobów na „utrzymanie się w teraźniejszości i z dala od traumy”<sup>23</sup> było kompulsywne pisanie, próba ujęcia za pomocą słów stanu chaosu, w jakim znalazł się jego umysł i emocje. Z tego osobistego doświadczenia wyłonił się scenariusz do spektaklu *Betroffenheit*, którego głównym tematem jest próba ukazania konsekwencji doświadczania zespołu stresu pourazowego, z czym wiąże się permanentne odczuwanie psychofizycznego bólu, niemożność pogodzenia się z przeszłością, a czasami też popadnięcie w nałóg. Pite i Youngowi, którzy znali się wcześniej i bardzo cenili swoją pracę, zależało na tym, by ich pierwszy wspólny spektakl nie był odczytany tylko jako forma arteterapii, powstała w odpowiedzi na osobistą tragedię aktora. Nie oznacza to, że perspektywa indywidualna została w tej inscenizacji pominięta. Pozostaje ona sednem przedstawienia, ale rozszerzono ją o uniwersalne pytania dotyczące cierpienia i przetrwania – Pite nazwała pracę nad komponowaniem *Betroffenheit* naprzemiennym zbliżaniem się i oddalaniem od tych dwóch ujęć tematu. Obserwujemy więc zmagania głównego bohatera z traumą i uzależnieniem, ale też podejmowane przez niego próby przezwyciężenia

---

<sup>22</sup> O randze obu widowisk świadczą liczne nagrody przyznane twórcom spektakli *Betroffenheit* i *Revisor*, m.in. Critic’s Circle National Dance Awards: Outstanding Performance in Modern Dance; Jonathon Young (2016), Laurence Olivier Award for Best New Dance Production – *Betroffenheit* (2017) oraz *Revisor* (2022).

<sup>23</sup> *Shock and Awe: PTSD in Performance // Betroffenheit*, ElectricCoTheatre, dostęp 13.08.2024, <https://www.youtube.com/watch?v=rfYmH82XLI>.

kryzysu i powolny proces uzdrawiania. W podróży tej doświadcza on całej gamy różnorodnych emocji i stanów. Od oszołomienia, przez poczucie beznadziei, euforię, totalny bezwład i rezygnację, aż po oczyszczenie i odzyskiwanie nadziei. W takim szerokim ujęciu tematu żałoby i różnorodnych form jej przeżywania może przejrzeć się każdy. A przeglądanie się w temacie jest tym dotkliwsze i intensywniejsze, że język werbalny, który nie może być użyty jako jedyne narzędzie próby wyrażenia tego, co się czuje, zostaje wzmocniony przez obraz tańczących ciał jako metafory udreki. *Betroffenheit* to mroczny i niepokojący, ale też niepozbowiony elementów humorystycznych spektakl, którego wyjątkowość można odkrywać na wielu poziomach. Najważniejszym z nich wydaje się jednak ten, który ukazuje, w jaki sposób ciało opowiada o śmierci, poczuciu bezsilności wobec niej, ale też mówi o poszukiwaniu wsparcia, którego źródłem mogą być inni ludzie.

W cztery lata po sukcesie *Betroffenheit* Pite i Young przedstawili kolejne widowisko eksplorujące słowno-cielesny idiom spod znaku Kidd Pivot<sup>24</sup>. Jeśli jednak pierwsza wspólna realizacja obojga artystów może być zdefiniowana jako studium cierpienia i zdekonstruowana forma traumy, to *Rewizora*<sup>25</sup> należałoby sklasyfikować jako pamflet, który jest pierwszą w historii tańca tak spektakularną adaptacją farsy Mikołaja Gogola, niewolną tym razem od mrocznych akcentów (w zgodzie z tym, co zakładał sam dramaturg, by „zebrać do kupy wszystko, co złe, i wyśmiać za jednym zamachem”<sup>26</sup>). W scenariuszu opracowanym przez Younga wybrzmiewają najważniejsze wątki zaczerpnięte z oryginału. Centralną postacią inscenizacji pozostaje rewizor, który przybywa do prowincjonalnego miasteczka w celu przeprowadzenia inspekcji. Nikt jednak z miejscowych urzędników nie jest świadomy tego, że pod śledczego przybywającego

---

<sup>24</sup> W 2016 roku Pite i Young wspólnie pracowali nad projektem *The Statement* dla Netherlands Dans Theater, w którym również skupili się na badaniu silnego związku między językiem a ciałem. Inszenizację tę można odczytać jako studium zależności i napięcia pomiędzy moralnością a władzą oraz manipulacji i nadużyć wynikających z niewłaściwego pojmowania przywództwa. Ogniskując akcję taneczną wokół korporacyjnego stołu, Pite i Young wyraźnie nawiązują w tej inscenizacji do powstałego w 1932 roku *Der Grüne Tisch* Kurta Joossa.

<sup>25</sup> *Rewizor*, reż. Crystal Pite, prem. 20–23 lutego 2019, Vancouver Playhouse, Vancouver.

<sup>26</sup> Cyt. za: Mikołaj Gogol „*Gracze*”, Antoni Czechow „*Niedźwiedź*”, program teatralny (Warszawa: Teatr Narodowy, 1959), 6.

z Petersburga podszywa się przypadkowy człowiek. Jego wizyta wywołuje we wszystkich paraliżujący strach przed realną możliwością ujawnienia występków miejscowej władzy: biurokracji, korupcji i wszelkich innych nadużyć. Chcąc przypodobać się fałszywemu wizytatorowi, a także przejrzeć jego plany, prowincjonalni funkcjonariusze państwowi jednoczą siły i angażują się w organizację atrakcyjnego dla przybysza pobytu, co doprowadza do uruchomienia lawiny kłamstw i serii absurdalnych zdarzeń. Komedia Gogola była już wielokrotnie przepisywana w teatrze na język współczesny, co zazwyczaj wiąże się z uniwersalizacją tematu władzy i ukazaniem galerii postaci, w których niczym w zwierciadle można się bez końca przeglądać. Nie na tym jednak polega nowatorstwo Pite i Younga, by ukazać kondycję współczesnych systemów rządzenia czy manipulacje związane z permanentnym nadużywaniem władzy. Nie jest też niczym odkrywczym przedstawienie stereotypowych ról społecznych i zachowań, które zaświadczać o ułomności ludzkiej natury. Wszystkie te elementy można odnaleźć w widowisku wyreżyserowanym przez kanadyjskich artystów, jednak o jego wyjątkowości decyduje ten sam co w *Betroffenheit* sposób budowania komunikatu – idea tańca zrodzona ze słowa pisanego i mówionego. Zauważyć też trzeba, że estetyka ta nadal jest rozwijana, a powiązania między opowiadaniem historii, brzmieniem języka a artykulacją ciała stają się coraz bardziej złożone i zaskakujące<sup>27</sup>.

Obie inscenizacje, których temat zarysowano powyżej, zostały zbudowane według tego samego wzorca. Podstawą struktury dramatycznej jest podział na dwa akty, przy czym w *Betroffenheit*, podobnie jak wcześniej w *Dark Matters*, rozdziela je antrakt, w *Rewizorze* zaś następuje płynne, bez wątpienia jednak dostrzegalne, przejście z jednej części do drugiej. Zastosowane podziały nie są jednak schematyczne. Nie oddzielają one w sposób sztuczny akcji „teatralnej” od „tanecznej”. Artystom chodziło raczej o wskazanie dominującej w danym momencie warstwy – narracyjnej bądź tej skupionej na cielesności. Od początku przyświecała im idea, by stworzyć prawdziwą hybrydę teatru i tańca, która uczyni te

---

<sup>27</sup> 26 października 2023 roku miała miejsce najnowsza premiera *Kidd Pivot Assembly Hall*, sygnowana wspólnie przez Crystal Pite i Jonathona Younga. Jednak ze względu na brak możliwości obejrzenia spektaklu uwagi dotyczące współpracy kanadyjskich artystów zawężone zostały do omówienia dwóch produkcji przygotowanych dla Kidd Pivot: *Betroffenheit* i *Rewizor*.

dwie składowe istotnymi połówkami jednej całości. I to stanowi o niezwykłym talencie obojga twórców, bo mimo czytelnego podziału te dwa rodzaje sztuki przenikają się i uzupełniają, dzięki czemu oba widowiska mają zdecydowanie spójny charakter. Co więcej, opowieść w nich przedstawiana reprezentowana jest symultanicznie na wielu innych poziomach, co jest bardzo typowym rozwiązaniem dla teatru postdramatycznego. Wskazać tu należy te składowe, które budują niepowtarzalny klimat, oscylujący gdzieś pomiędzy realnością, snem a wyobrażeniem (jak u Bausch), podszyty niepokojem, ciemnością, konfliktem i przemocą, a więc tymi wszystkimi motywami, które od lat pasjonują Pite jako twórczynię. To z pewnością teatr synestezyjny, w którym oprócz wciągającej historii, melodii słów, obrazów i narracji ciała istotną rolę odgrywa dramaturgia wizualna oraz oryginalne pejzaże muzyczne. I tak na przykład w *Betroffenheit* w mroku kable wiją się niczym kłębowisko węży, scenografia żyje własnym życiem, oddycha i rozpada się, spersonifikowane rekwizyty rozmawiają z protagonistą, złowieszcze dźwięki potęgują grozę, a ciemności rozjaśnia apokaliptyczne światło. Po chwili takiego ekstremalnego napięcia następuje zwrot akcji, dramat zamienia się w *show* z atmosferą karnawału, którego egzemplifikacją jest muzyczna i taneczna salsa, charakterystyczne atrybuty zdobiące kostiumy tancerzy (różowe pióra, błyszczące cekiny, złota biżuteria) oraz poszerzony uśmiech zdradzający stan umysłu bohatera będącego na haju. Nie ma miejsca w tym artykule na pogłębioną analizę wszystkich elementów, które decydują o złożoności obu inscenizacji. Warto jednak zauważyć, że zarówno w przypadku *Betroffenheit*, jak i spektaklu *Rewizor* ta spektakularna wizja świata i człowieka wykreowana została nie tylko przez liderów, ale też przez grupę zaufanych artystek i artystów współpracujących z Kidd Pivot, w której niezwykle ważne miejsce zajmują utalentowane tancerki i tancerze, od lat związani z zespołem<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Oprócz Crystal Pite i Jonathona Younga do stałego zespołu artystycznego grupy Kidd Pivot należą m.in. kompozytor Owen Belton, scenograf Jay Gower Taylor, projektantka kostiumów Nancy Bryant oraz autor oświetlenia scenicznego Tom Visser. Pite wielokrotnie podkreślała też, że wymagający proces pracy nad spektaklem ułatwia jej współpraca z grupą zaufanych tancerek i tancerzy (w obsadzie wspomnianych w tym artykule spektakli znaleźli się m.in. tak wybitni artyści tańca jak Tiffany Tregarthen czy Jermaine Maurice Spivey). Natomiast ostatnio w Kidd Pivot nastąpiła znacząca zmiana w składzie performerek i performerów, dlatego spektakl *Assembly Hall* prezentowany jest już w innej obsadzie niż miało to miejsce w *Betroffenheit* czy spektaklu *Rewizor*.

## Przepisać językowy system znaków na ciało

Wyrazistą sygnaturą, która wyróżnia duet Pite–Young wśród innych twórczyń i twórców reprezentujących współczesny teatr tańca, jest wyjątkowa pod względem formalnym relacja pomiędzy językiem a ruchem oraz innowacyjne formy pracy z tekstem zintegrowanym z fizykalnością i tańczącymi ciałami. Można by nawet postawić taką tezę, iż nikomu wcześniej w teatrze tańca nie udało się tak kreatywnie rozwijać idei krajobrazu tekstu<sup>29</sup> i nie tyle opowiadać, ile pisać tańcem poruszające i zabawne zarazem historie. Jeśli w *Betroffenheit* koncepcja ta po raz pierwszy ulega zmaterializowaniu, to w *Rewizorze* staje się jeszcze bardziej wyraziście i złożona. Odkrycie tego fenomenu wymaga bliższego przyjrzenia się strukturze tych spektakli. W obu wprowadzeniem do odkrywania historii wykreowanych przez tańczące ciała jest część pierwsza – narracyjna, w której wyraźnie zaznaczony jest związek pomiędzy wypowiedzianymi słowami a tańcem. Historie rozgrywają się więc jednocześnie na dwóch płaszczyznach, słyszymy je i widzimy. Nagrane wcześniej i odtwarzane jako ścieżka dźwiękowa podczas spektaklu monologi i dialogi postaci poddane zostają tu daleko idącemu przetworzeniu, między innymi poprzez ich sampłowanie, zapętlanie i repetycje słów, wprowadzanie onomatopei, instrumentacji głoskowej i rytmizacji tekstu, zastosowanie nienaturalnej artykulacji i intonacji, a także spowalnianie i mechaniczne zniekształcanie dźwięków. Oprócz warstwy znaczeniowej wybrzmiewa więc (dosłownie) melodia języka, która staje się impulsem dla generowania ruchu. Wypowiedzenia poddane takiemu masteringowi ulokowane zostają niejako w ciałach performerek i performerów i inicjują ich taniec. Każda z części *corps dansant*, ale też ciała pomiędzy sobą, niczym litery alfabetu, wyrazy i zdania, zaczynają układać się w ruchu w hierarchicznie zorganizowany system znaków językowych. Tak opracowana choreografia ma odwzorowywać skomplikowaną budowę i funkcje języka (zwłaszcza ekspresywną), dlatego tancerki i tancerze żywo reagują na barwę i tonację poszczególnych słów, ale odtwarzają też reguły składniowe, łącząc ciała tak, jak wyrazy wedle ustalonych reguł łączą się w wypowiedzenia. Powstają w ten sposób ucieleśnione frazy, w których ciało jest zwielokrotnionym

---

<sup>29</sup> Hans-Thies Lehmann, *Teatr postdramatyczny* (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009).

znakiem. Co więcej, przez cały czas trwania tych scen tancerki i tancerze oprócz tego, że „piszą taniec ciałami”, to bezgłośnie artykułują płynący z offu bądź wypowiedzany na scenie tekst. Oznacza to, że jednocześnie synchronizują się z systemem językowym i znaczeniem tekstu, melodią języka i dźwięków, muzyką spektaklu oraz z samymi sobą w ruchu.

Taniec w tych odsłonach posiłkuje się najczęściej formą pantomimy zbiorowej i ruchem naturalnym. Dla wzmocnienia przekazu, efektu zaskoczenia czy nagłego zwrotu akcji ruch często bywa przerysowany poprzez wyolbrzymienia, nienaturalne napięcia i karykaturalne pozy. Pojawia się wyrazista gestykulacja oraz ekspresja mimiczna, które obrazują określone emocje i afekty. Choreografka stosuje też typowe dla techniki filmowej rozwiązania, takie jak zamrożenie ruchu w stop-klatce albo jego wielokrotne powtórzenie, co z kolei przypomina animację poklatkową, ruch zacinający się. W tych zatańczonych rozmowach grupa performerek i performerów bardzo silnie rezonuje ze sobą, ich cielesność pozostaje ściśle zsynchronizowana z warstwą dźwiękową i znaczeniową tekstu, a ruch staje się fenomenalnym obrazem ożywionego języka. Zafascynowani swoim odkryciem Pite i Young postanowili rozwijać te strategie, dlatego w przypadku tej pierwszej narracyjnej części widać istotne różnice pomiędzy dwoma stworzonymi przez nich dla Kidd Pivot widowiskami. W *Betroffenheit* sceny, w których historie przekazywane są symultanicznie na dwóch płaszczyznach (językowej i cielesnej), zostały wplecione pomiędzy obrazy reprezentujące inne gatunki i style teatralne oraz taneczne<sup>30</sup>, w *Rewizorze* zaś stanowią one regułę, co powoduje, że widowisko to jest o wiele bardziej jednorodne stylistycznie. W drugim spektaklu twórcy też zdecydowanie rozbudowali ten specyficzny język narracji w tańcu poprzez rozszerzenie mimu zbiorowego o ruch typowy dla tańca współczesnego, nagromadzenie większej liczby szczegółów w komponowaniu miniatur tanecznych oraz zróżnicowanie ruchu i zachowań poszczególnych, bo przecież bardzo charakterystycznych, postaci reprezentujących typ Gogolowskich bohaterów.

---

<sup>30</sup> *Betroffenheit* to spektakl wielogatunkowy. Można w nim odnaleźć monodram, stand-up, teatr lalkowy i musical. W warstwie ruchowej, obok tańca współczesnego, teatru fizycznego i oryginalnie przetworzonej pantomimy zbiorowej, pojawia się też step i salsa – wszystko to w zgodzie z koncepcją *show* jako przestrzeni symbolicznej, która jest miejscem zmagania się głównego bohatera z uzależnieniem od narkotyków.



Tę złożoność charakteryzuje też warstwa audialna. W *Betroffenheit* wszystkie monologi i dialogi nagrane zostały przez Jonathana Younga, co ma swoje uzasadnienie w koncepcji i wymowie całego spektaklu<sup>31</sup>, natomiast w *Rewizorze* do współpracy zaproszono aktorki i aktorów kanadyjskich. Różnica pomiędzy inscenizacjami polega również na tym, że w pierwszej z nich, obok zarejestrowanych wcześniej dialogów i śpiewu, pojawiła się mowa improwizowana oraz komentarze Younga wygłaszane w planie żywym. Natomiast w drugiej, przy tak intensywnym wielogłosie płynącym z offu, zrezygnowano już z rozmów prowadzonych w czasie rzeczywistym na rzecz powracającego motywu muzycznego, który integruje wszystkie elementy, a jednocześnie wpływa na dramaturgię scen. Jeszcze jedną oryginalną formułą, którą twórcy wprowadzają do *Rewizora*, są taneczne didaskalia – zabieg zupełnie nowy w obszarze teatru tańca. Pite testowała już wcześniej użycie tekstu pobocznego w choreografii jako kolejny element struktury, gdzie myśli i działania postaci zostają wypowiedziane jako rodzaj komentarza do akcji scenicznej<sup>32</sup>. Na tej koncepcji, sięgającej do tradycji tekstu dramatycznego, oparta została część druga tego spektaklu, która kojarzona jest przede wszystkim z ekspresją cielesną i tańcem. Narratorka, odczytując tekst poboczny, ujawnia już nie tylko myśli bohaterów, ale też czasoprzestrzenny i sytuacyjny kontekst choreografii. Perspektywa zostaje więc odwrócona i teraz to nie tekst jest ucieleśniany, ale ruch wzbogacony zostaje o komentarz wskazujący, jak w analizie, na formalne i wyrazowe elementy dzieła tanecznego. Ten metajęzykowy aspekt wynosi choreografię Pite na kolejny poziom odczytywania słownika ruchowego.

Zarówno *Betroffenheit*, jak i *Rewizor* skupiają się na wyeksponowaniu w akcie drugim ciała i ruchu. Część ta nie jest jednak oderwana znaczeniowo od wydarzeń, stanów i emocji przedstawionych wcześniej. Będąc formą dekonstrukcji początkowego scenariusza, stanowi *continuum*

---

<sup>31</sup> Główny bohater *Betroffenheit*, w którego wcielił się Jonathon Young, prowadzi ze sobą nieustający wewnętrzny dialog będący obrazem jego egzystencjalnego kryzysu spowodowanego utratą najbliższych. Przestrzeń tę, określaną jako *the room*, wypełnia rozmowa, w której wszystkie role wypowiada lub wyśpiewuje Young. Na scenie głosy te materializują się w postaci innych tancerek i tancerzy. Ich zadaniem jest ukazanie różnych odcieni osobowości Younga, będących efektem zaburzeń dysocjacyjnych.

<sup>32</sup> Chodzi o spektakl *Double Story* z 2004 roku zrealizowany dla Kidd Pivot wspólnie z Richardem Siegałem, z którym Pite poznała się jeszcze podczas pracy w Ballet Frankfurt.

aktu pierwszego, tyle że w sposób szczególny uwydatnia wielowarstwowy system przetransformowania mowy na ciało oraz kinestetyczną reakcję na słowa. W związku z tym przestrzeń definiująca temat traumy czy oszustw i korupcji zostaje oczyszczona ze zbędnych elementów scenograficznych i rekwizytów, a tancerki i tancerze pozbywają się definiujących ich wcześniej kostiumów na rzecz prostych, współczesnych ubiorów. Reprezentują teraz samych siebie i, jak chce tego Pite, również nas. W kompozycji drugiego aktu wyraźne są punkty zaczepienia odsyłające do części pierwszej. W *Betroffenheit* będzie to na przykład powtórzona scena pantomimiczna, w której grupa próbuje ratować leżącego na stole chirurgicznym pogrążonego w letargu Younga. Tym razem zostaje ona odegrana bez głównego bohatera, bez rekwizytu, bez dialogów, za to w towarzystwie przejmujących i niepokojących zarazem pejzaży muzycznych, stworzonych przez Owena Beltona, Alessandra Julianiego i Meg Roe. W *Rewizorze* natomiast niczym powidoki powracają wybrane elementy scenograficzne (na przykład biurko miejscowego dygnitarza czy sofa, na której zasiadał podczas przyjęcia rewizor) oraz echa wcześniejszych, pełnych podejrzliwości i teorii spiskowych, rozmów wplecionych w ścieżkę dźwiękową. W akcie drugim obu spektakli w tańcu dominuje stosowana przez Pite estetyka *corps dansant* i wypracowywany przez wiele lat specyficzny styl choreograficzny. W pełni wybrzmiewa w nim to, co ciało ma do powiedzenia. Ujęcie za pomocą słów jego niezwykłości jest zadaniem trudnym ze względu na złożoność strukturalną choreografii, liczne niuanse decydujące o oryginalności i afektywne zabarwienie. To synergiczny, sugestywny taniec, w którym ujawniają się intensywne fizyczność i ekstremalne emocje. Dominują w nim zespołowe sekwencje złożone z rozbudowanych partnerowań, opozycji i falujących przepływów energii ciał, poczucia zależności ruchu od nieokreślonej siły wyższej. Źródło impulsu, często ułożone w peryferyjnych częściach ciała, wprawia w ruch jedną osobę, a w konsekwencji, niczym echo, ożywia pozostałą część grupy. Kolektywność wynika więc z wzajemnego oddziaływania na siebie jednostek.

Towarzyszy temu zabawa tancerek i tancerzy z grawitacją, siłą i bezwładem, zmienną trajektorią ruchu, tempem jego artykulacji, przechwytywaniem kontroli i balansowaniem na granicy utraty równowagi. Zarówno w tańcu grupowym, jak i solowym obok drapieźności i „wybuchających

fraz” pojawiają się charakterystyczne napięcia w gestach i mimice, nawiązania do estetyki noir i slapstickowej komedii, fascynacja teatrem lalkowym. Tę skomplikowaną choreograficznie narrację uzupełniają sceny tańca medytacyjnego, wypełnionego liryzmem, delikatnością, intymnym zwierzeniem, wyrażonym za pomocą najprostszyc drgnięć i odruchów. Takich zaskakujących obrazów jest w produkcjach Pite i Younga wiele. Może nim być absurdalny, łobuzerski i przerysowany zarazem duet Younga z Tiffany Tregarthen z *Betroffenheit* wynikający z połączenia konwencji groteski i horroru albo finałowy taniec Jermaine’a Spiveya z tej samej produkcji, odzwierciedlający proces uzdrowienia głównego bohatera, w którym wybrzmiewa echo przeżytych traum i poszczególnych etapów wydobywania się z mroku. W *Rewizorze* z kolei w pamięć zapada taneczne spotkanie Tregarthen i Elli Rothschild, w którym doskonale współgrają ze sobą złowieszczy śmiech i ruch, będący odpowiedzią na frazę wyartykułowaną ze wschodnim akcentem przez Ministrę Desouzę „o kształcie prawdy, którego nie da się objąć”<sup>33</sup>, jak również sąd sumienia zdeprawowanego dyrektora miejscowego urzędu (w tej roli Doug Letheren), który w imieniu wszystkich oprawców świata musi skonfrontować się z długą listą przewinień. To scena, w której ujawnia się niezwykła zdolność Pite do wyeksponowania w ruchu ciała emocjonalnego.

### **Trwać w dialogu z wątpliwościami i nieznanym...**

Pite jest zafascynowana efemerycznością tańca, jego ulotnością oraz kształtowaniem formy, która pozostaje w ciągłym stanie zaniku. Jako artystka często kwestionuje swoje wybory, choć twierdzi, że z wątpliwościami ma zdrową relację, bo to właśnie one ją napędzają i skłaniają do ciągłego zadawania pytań, prowadzenia dialogu z niezrozumiałym i poszukiwania prawdy. Stan doświadczania niewiedzy wywołuje w niej wi-brujące napięcia i daje początek procesowi twórczemu, z którego wyłania się wizja spektaklu. Jako dyrektorka artystyczna Kidd Pivot obecna na scenie od dwudziestu dwóch lat zdefiniowała już swój wyjątkowy język tańca. Uważa jednak, że łączenie tekstu mówionego i ruchu to nieskończone

---

<sup>33</sup> Org. *The truth has a shape that cannot be contained*; zob. *Rewizor*, Marquee TV, dostęp 9.03.2024, <https://marquee.tv/videos/kiddpivot-revisor>.

źródło inspiracji i możliwości, dlatego nadal zamierza je eksplorować, czego potwierdzeniem jest najnowsza produkcja *Assembly Hall* z 2023 roku. To, co w sposób szczególny uderza w spotkaniu ze sztuką Pite, tworzona dla zespołu z Vancouver, jest jej teatralna wrażliwość i czułość, z jaką przedstawia swoich bohaterów, kreśli relacje pomiędzy nimi, doprowadza ich do stanu uniesienia, maksymalnej ekscytacji, ekstremum, a następnie przeprowadza przez metafizyczny smutek, obsesyjne zachowania czy niedorzeczne wybory, często zmierzające wprost do „pięknej katastrofy”. Opowiada z pasją. A tam, gdzie akcja narracyjna przeistacza się w akcję fizyczną, ruch staje się wizualnym językiem, w pulsującym rytmie, raz za razem, zbliża się i oddala od sensu. Wydaje się wręcz, że przekracza to, co realne, by dotykać innego wymiaru. Dzięki temu tę samą przestrzeń czy wykonane wcześniej frazy ruchowe postrzegamy już zupełnie inaczej. Otrzymujemy chwilowy dostęp do czegoś więcej, obcujemy z tajemnicą.

### **Bibliografia:**

- Dickinson, Peter. “Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite’s Dance-Theater”. *Dance Research Journal*, Vol. 46, No. 1 (2014).
- Jennings, Luke. “Crystal Pite: ‘I’m trying to excavate the truth’”. *The Guardian*, 22.09.2013. Dostęp 9.03.2024. <https://www.theguardian.com/stage/2013/sep/22/crystal-pite-interview-sadlers-wells>.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatr postdramatyczny*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009.
- Mackrell, Judith. “Crystal Pite’s Kidd Pivot”. *The Guardian*, 18.09.2009. Dostęp 9.03.2024. <https://www.theguardian.com/stage/2009/sep/18/crystal-pite-kidd-pivot-review>.
- Mikołaj Gogol „*Gracze*”, Antoni Czechow „*Niedźwiedź*”. Warszawa: Teatr Narodowy, 1959.
- Miller, Robin J. *For Maureen Eastick, teaching ballet is about far more than creating a great ballet dancer*. Dostęp 9.03.2024. <https://archives.dancevictoria.com/wp-content/uploads/2021/07/profile-maureen-eastick-2020-written-by-robin-miller.pdf>.

- Ozkaya, Olga. *Reading Betroffenheit as Postdramatic Theatre: An Analysis of Crystal Pite's Collaborative Work With The Electric Company Theatre in Vancouver*. Vancouver: The University of British Columbia, 2018.
- Rembowska, Aleksandra. *Teatr Tańca Piny Bausch*. Warszawa: Wydawnictwo Trio, 2009.
- Szymajda, Joanna. *Estetyka tańca współczesnego w Europie po roku 1990*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.
- Wesemann, Arnd. „Teatr tańca po teatrze tańca”. *Teatr*, nr 2 (2012). Dostęp 9.03.2024. <https://teatr-pismo.pl/4060-teatr-tanca-po-teatrze-tanca/>.
- Winship, Lyndsey. “Crystal Pite: the dance genius who stages the impossible”. *The Guardian*, 18.09.2009. Dostęp 9.03.2024. <https://www.theguardian.com/stage/2019/sep/18/crystal-pite-betroffenheit-best-dance-21st-century>.

## Summary

***‘To persist in dialogue with doubt and the unknown...’  
A new dimension of dance theatre based on the work of  
Crystal Pite and Kidd Pivot***

This article is an attempt to examine the phenomenon of Crystal Pite as an artist who, in close collaboration with Jonathon Young, creates performances for the Vancouver-based company Kidd Pivot, which contemporary critics have described as a hybrid that stretches the boundaries of theatre and dance, placing her among the most important representatives of contemporary dance theatre. Reconstructing Pite's artistic biography and emphasising its most important stages, as well as following the findings of the dancer and choreographer Robert Desrosiers and the literary critic and dance researcher Peter Dickinson, the author analyses two of the three most recent artistic productions created by the Pite-Young duo for Kidd Pivot, which exemplify their shared fascination with narrative dance theatre and language as a system of signs, which in the creative process is ‘rewritten’ into a bodily dimension and choreography. All this, combined with the emotional layer of the Vancouver company's performances, creates an innovative and unusual quality.