

Teatr współtworzony według Complicite

Wprowadzenie

Teatr Complicite powstał trzydzieści lat temu w Londynie. Od tamtego czasu innowacyjne podejście jego twórców i członków do sztuki scenicznej pozwoliło mu zdobyć uznanie zarówno publiczności, jak i krytyków, często umieszczających Complicite w kategorii naczelnymi przedstawicieli teatru fizycznego. Aleks Sierz pisze o nich jako o „weteranach” tej odmiany teatru¹, natomiast w oczach Murraya i Keefego stanowią oni „najznakomitszy i najbardziej oczywisty przykład teatru fizycznego” nawiązującego do tradycji francuskiego mimu². W czym tkwi tajemnica sukcesu Complicite? Wydaje się, że w tym, iż jego rozwój opiera się nie tylko na dynamicznym zespole, którego skład stale się zmienia, lecz także na całej koncepcji teatru głęboko zakorzenionego w ekspresji cielesnej. Jak często podkreślają sami jego twórcy, Complicite to jednak więcej niż teatr czysto fizyczny. To wielość, interdyscyplinarność i różnorodność. To również kooperacja, współtwórstwo i współudział, jak sugeruje sama nazwa pochodząca od francuskiego słowa *complicité* i oznaczająca ‘współsprawstwo, współuczestnictwo’.

Pod względem warsztatowym dość trudno jest mówić o jednorodnej strategii twórczej teatru Complicite, gdyż metody wykorzystywane przez Simona Burneya, współtwórcę i obecnie dyrektora artystycznego grupy, przy opracowywaniu każdego nowego przedstawienia cechują się dużą różnorodnością. Równie trudno podać jedną wspólną definicję tak zwanego *devised theatre*, którego jednym z czołowych reprezentantów jest Complicite. Do tej pory w polskiej terminologii nie powstał żaden adekwatny odpowiednik angielskiej nazwy omawianego nurtu. Termin *teatr współtworzony*, stosowany wymiennie z pojęciem *devised theatre*, stanowi moją własną propozycję przekładu, która wydaje mi się szczególnie trafna w odniesieniu do teatru Complicite. Postaram się to pokazać w dalszej części artykułu.

Próbując zdefiniować *devised theatre*, Alison Oddey podaje zbiór cech i elementów charakteryzujących ten nurt. Są to:

„(...) proces (odnalezienie dróg i sposobów, dzięki którym zespół wyruszy we wspólną artystyczną podróż), kooperacja (współpraca), wielowymiarowość wizji (połączenie wielu opinii, wierzeń, doświadczeń życiowych i podejść do zmieniającego się świata) oraz stworzenie dzieła artystycznego”³.

Complicite doskonale wpisuje się w powyższą definicję. Większość wymienionych przez Oddey elementów zawarta jest w często przytaczanym przez krytyków cytacie

¹ A. Sierz, *Beyond Timidity? The State of British New Writing*, „PAJ: A Journal of Performance and Art” 81, t. 27, nr 3, s. 57. Tłumaczenie własne.

² S. Murray, J. Keefe, *Physical Theatre: A Critical Introduction*, London/New York 2007, s. 96. Tłumaczenie własne.

³ A. Oddey, *Devising Theatre: A Practical and Theoretical Handbook*, London 1994, s. 3. Tłumaczenie własne.

opisującym zasady pracy grupy – cytacie, który można uznać za jej swoisty manifest. Misją Complicite jest bowiem „poszukiwanie tego, co najbardziej żywe, łączenie tekstu, muzyki, obrazu i działania w celu stworzenia teatru zaskakującego, niepokojącego”⁴. Widać tu wyraźną kontynuację myśli znanego praktyka teatralnego Petera Brooka, o którego wczesnej twórczości Zygmunta Hübner pisał w 1981 roku: „(...) była to zarazem pierwsza jeszcze nieśmiała próba odnalezienia własnego języka teatru poza literaturą, zaprzeczenia wartości słowa jako uniwersalnego środka komunikacji. Problem ten przesładuje Brooka po dziś dzień”⁵. Jednocześnie w Complicite „(...) kluczową rolę odgrywa współpraca – współpraca pomiędzy indywidualnymi osobami nad stworzeniem zespołu posługującego się wspólnym językiem fizycznym i wspólną wyobraźnią”⁶ w celu stworzenia wcześniej opisanego produktu końcowego.

Przyjęcie tego rodzaju podejścia sprawia, że Complicite charakteryzuje się dużym eklektyzmem zarówno w swojej pracy warsztatowej, jak i twórczej, co często objawia się w postaci interdyscyplinarnej wielości zapożyczeń oraz źródeł inspiracji. Jak mówi sam McBurney: „przyjemność płynąca z teatru wiąże się z nieczystością, wynikającą ze sroczej tendencji do podkradania innym ludziom tego, co się świeci”⁷. Źródłem eklektyzmu można dopatrywać się jednocześnie w tym, że w procesie twórczym uczestniczą nie tylko aktorzy i reżyser, lecz także pozostali członkowie zespołu; zdarza się też, że McBurney zaprasza do teatru osoby z zewnątrz – na przykład specjalistów z danej chwili dziedziny, którzy pozwolą lepiej zrozumieć określoną tematykę lub pewne aspekty przygotowawanego spektaklu.

Praktykowany przez Complicite teatr współtworzony można zatem postrzegać jako próbę zniesienia tradycyjnego rozdziału między teatralnym światem ludzi sceny a literackim światem dramatopisarzy, nad którym Peter Brook ubolewał w *Pustej przestrzeni*. Pisał:

„Nie wiemy, jak pracowali Ajschylos lub Shakespeare. Wiemy tylko, że coraz starsza, coraz mniej zadawalająca staje się więź między człowiekiem, który w zaciszu domowym tworzy cały ów papierowy świat – a światem aktorów i scen teatralnych. Najlepsze angielskie utwory wyszły z samego teatru: Wesker, Arden, Osborne, Pinter (by odwołać się do przykładów najoczywistszych) są nie tylko pisarzami – lecz także reżyserami i aktorami, nierzadko spełniającymi nawet rolę impresariów”⁸.

Choć punktem wyjścia dla Complicite może być gotowy tekst, przykładowo dramatyczny, scenariusz powstaje dopiero w teatrze i jest współtworzony przez wszystkie osoby zaangażowane w dany projekt. Jest to forma kreatywnego pisania dla sceny na scenie, która pozwala na wykorzystanie indywidualnego potencjału twórczego członków zespołu, umożliwia połączenie ich wizji i doświadczeń oraz sprawdzenie opracowanych rozwiązań w praktyce i ewentualne ich udoskonalenie lub odrzucenie. Podkreślimy raz jeszcze, iż nie wyklucza to korzystania z gotowych tekstów dramatycznych, po które Complicite

⁴ Cyt. za: S. Murray, J. Keefe, op. cit., s. 14. Tłumaczenie własne.

⁵ Z. Hübner, *Peter Brook – mistrz, który nie chce być klasykiem* [w:] *Pusta przestrzeń*, Warszawa 1981, s. 11.

⁶ S. Murray, J. Keefe, op. cit., s. 14. Tłumaczenie własne.

⁷ Cyt. za: D. Heddon, J. Milling, *Devising Performance: A Critical History*, New York 2006, s. 24. Tłumaczenie własne.

⁸ P. Brook, *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1981, s. 53.

często sięga, szukając możliwości ich reinterpretacji. Można tutaj wymienić choćby sztuki Szekspira, Becketta czy Ionesco, nie wspominając o innych rodzajach literackich, przykładowo o prozie Brunona Schultza. Jak powiada Lecoq, „Interpretacja jest przedłużeniem aktu twórczego”⁹. Chodzi o to, aby dany tekst stał się bodźcem do pracy kreatywnej, nie zaś jedynie odtwórczej.

Szukając źródeł inspiracji dla metod pracy Complicite, musimy podkreślić to, iż często można w nich dostrzec wyraźny wpływ paryskiej L'École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq, w której gry aktorskiej uczył się zarówno Simon McBurney, jak i pozostali założyciele Théâtre de Complicité, czyli Annabel Arden oraz Marcello Magni. Jak zauważają Murray i Keefe, pomimo tego, że McBurney opracował swoją własną, oryginalną pedagogikę, jego sposoby współpracy z zespołem są „silnie związan[ę] z podejściami do szkolenia aktorskiego, które wyraźnie zaznaczają swoją obecność w projekcie Lecoq”¹⁰. W gruncie rzeczy teatr Complicite może być postrzegany jako kontynuacja myśli Francuza, który w swojej książce *Ciało poetyckie* wyraźnie zaznacza, iż: „Celem [jego] Szkoły jest stworzenie młodego twórczego teatru, posługującego się wieloma językami teatralnymi, którego wyróżnikiem będzie fizyczna gra aktorów”¹¹. Dokładnie to samo można by powiedzieć o londyńskiej grupie. Drugim godnym zauważenia powinowactwem jest wcześniej wspomniane angażowanie w proces twórczy specjalistów z zewnątrz. Głęboko zakorzeniona w duchu Lecoqa praca artystyczna Simona McBurneya często wykracza poza świat teatralny, przykładowo do świata nauki¹². Przypominać to może strategię francuskiego praktyka, który wysyłał swoich uczniów na „POSZUKIWANIA do różnych środowisk, żeby wzbogacić spektakle prezentowane podczas specjalnych wieczorów”¹³.

Najważniejsze jednak wydaje się to, że poprzez swoje działania zarówno McBurney, jak i Lecoq dążą do głębszej interpretacji określonego zjawiska. Jak utrzymuje wybitny francuski pedagog teatralny, u podnóża aktorstwa leży mimetyzm, rozumiany nie tyle jako naśladowanie skostniałej formy, ile „poszukiwanie wewnętrznej dynamiki znaczenia”¹⁴, a przez to lepsze zrozumienie pozwalające „odkryć daną rzecz w nowy sposób” – „uchwycić esencję” rzeczy¹⁵. Podobny cel stawia sobie teatr Complicite, którego sztuki mają przemawiać do widza dobitnie i bezpośrednio, unikając jednocześnie dosłowności i utartych form. Z tego powodu tak ważne jest budowanie poetyckiego języka teatru, który pozwoli dać wyraz temu, co wydaje się nam bardziej lub mniej znane, lecz w odmienny sposób, pokazujące nowe aspekty danego zjawiska czy rzeczy.

⁹ J. Lecoq, *Ciało poetyckie*, tłum. M. Hasiuk-Świerzińska, Wrocław 2011, s. 29.

¹⁰ S. Murray, J. Keefe, op. cit., s. 145. Tłumaczenie własne.

¹¹ J. Lecoq, op. cit., s. 29. *Ciało poetyckie*, tłum. M. Hasiuk-Świerzińska, Wrocław 2011, s. 29.

¹² Przykładem tego może być współpraca z psychologami i innymi specjalistami zajmującymi się procesami ludzkiej pamięci podczas pracy nad ostatnim spektaklem Complicite – *Mistrzem i Matgorzatą*.

¹³ J. Lecoq, op. cit., s. 24.

¹⁴ Ibidem, s. 35.

¹⁵ Ibidem, s. 36.

Na budowaniu wspólnego poetyckiego języka sceny skupia się nie tylko praca twórcza Complicite, lecz także działalność dydaktyczna teatru. Dla polskiego odbiorcy wyjątkową okazją do ogólnego zapoznania się z metodologią i strategiami artystycznymi londyńskiej grupy były trzydniowe warsztaty prowadzone przez współpracującego z Complicite reżysera Douglasa Rintoula, które odbyły się w Sopocie w maju 2011 roku i towarzyszyły organizowanej przez Uniwersytet Gdański konferencji BACK 2¹⁶. Uczestnicy spotkań w Teatrze Wybrzeże i Teatrze na Plaży poznawali tajniki zarówno tworzenia, jak i odczytywania poezji teatru, która opiera się na bardzo szeroko pojętej ekspresji cielesnej.

Publiczność

Podczas warsztatów dużą rolę odgrywa publiczność. Rintoul często dzieli uczestników na dwie grupy. Jedni wykonują określone zadanie na scenie, a reszta przygląda się im z perspektywy widza. Należy zaznaczyć, iż Complicite komponuje poezję sceny nie dla samej radości ekspresji. Po raz kolejny warto w tym miejscu powołać się na Lecoq, który wprowadza wyraźne rozgraniczenie pomiędzy dwoma kluczowymi dla tej kwestii pojęciami: „Różnica między ekspresją a twórczością polega na tym, że w akcie ekspresji gra się raczej przed samym sobą niż przed publicznością”¹⁷. Twórczość Complicite to sceniczna poezja skierowana do odbiorcy, którą ten będzie w stanie odczytać. Jak podaje Lecoq, „aby rozwinąć twórczą wyobraźnię uczniów, kładziemy nacisk na wizję poetycką. Trudność polega na tym, żeby nie zgubić tego, co najistotniejsze, poznać dynamiczne siły natury i relacji ludzkich stanowiące MOTORY GRY i by rozpoznała je publiczność”¹⁸. Podczas warsztatów obserwacja z perspektywy widza pozwala uczestnikom przyrzeć się temu, które z zabiegów sprawdzają się na scenie lepiej, a które gorzej. Jako publiczność wzbogacamy także swój własny warsztat oraz poznajemy bliżej język, który pozwoli nam odczytywać i tworzyć teksty fizyczne wpisane w ludzkie ciało, zawierające się w najdrobniejszych gestach i często łączące się w historie. Obecność i komentarze widzów podczas warsztatów zapobiegają nadmiernemu indywidualizmowi i całkowitemu zatraceniu się we własnej wizji. Aktor nabiera dystansu do samego siebie, do swojej gry i swojej postaci. W tej kwestii teatr Complicite wydaje się znacznie bliższy idei alienacji Brechta niż koncepcjom Stanislawskiego.

ABC ciała

Jak mówi Annabel Arden, jedna z założycielek Complicite: „Aktorzy nie potrzebują idealnego ciała; potrzebują natomiast, aby ich ciało było dla nich w pełni dostępne;

¹⁶ Douglas Rintoul prowadził warsztaty także rok wcześniej podczas pierwszej z serii sopockich konferencji, poświęconej wówczas twórczości Samuela Becketta. Poprzednie warsztaty były znacznie krótsze – trwały zaledwie trzy godziny. W 2010 roku Rintoul skupił się na wybranych zagadnieniach z zakresu przygotowań do wystawienia Beckettowskiej *Końcówki* przez Complicite. Materiały filmowe z dwóch edycji festiwalu (zawierające krótkie fragmenty z warsztatów Douglasa Rintoula) można obejrzeć na www.back2.pl.

¹⁷ J. Lecoq, op. cit., s. 32.

¹⁸ Ibidem, s. 116.

potrzebują wykorzystywać swój maksymalny potencjał przy minimalnym wysiłku”¹⁹. Poznanie i kontrola własnego ciała stanowi jedną z podstaw warsztatu aktorskiego Complicite. Wiele z ćwiczeń w ramach rozgrzewki, zarówno tych inspirowanych metodami Lecoqa i pedagogiką Patsy Rodenburg, jak i autorskich pomysłów Rintoula pozwala rozwijać te właśnie elementy. Uczestnicy warsztatów uczą się kontrolować napięcie swojego ciała, stopniując je w skali od jednego do siedmiu i zapamiętując indywidualne poziomy napięcia²⁰. Rozciągają i rozgrzewają wszystkie części ciała – od głowy aż po palce stóp.

Rintoul kładzie duży nacisk na umiejętność synchronizacji wielu czynności, która leży u podstaw gry aktorskiej. Stojąc w okręgu, uczestnicy mają za zadanie powtarzać jego gesty z opóźnieniem, dwa ruchy wstecz. Polega to na symultanicznym wykonywaniu kilku czynności. Uczestnicy obserwują Rintoula i zapamiętują jego ruchy, a jednocześnie przypominają sobie jego wcześniejsze gesty i odtwarzają je, spoglądając także na czynności pozostałych. Innym razem kreślą rękami dwie różne figury geometryczne, przykładowo jedną ręką trójkąt, a drugą kwadrat. Czynności te uczestnicy wykonują oddzielnie i niesymetrycznie. Jeżeli ćwiczenie wydaje się za trudne, mogą jedną ręką kreślić linię, drugą zaś prostą figurę. Kiedy już ten etap zostaje opanowany, do kreślenia figur dochodzi recytacja tekstu.

Nie należy skupiać się wyłącznie na własnym ciele – warto też obserwować innych, aby poznać fizyczny język, w którym do nas przemawiają. Na tym etapie do pracy wprowadza się element naśladownictwa. Uczestnicy dobierają się w pary. Jedna z osób cały czas podąża za drugą, obserwując jej charakterystyczną postawę, chód i gestykulację. Uczestnicy warsztatów przyglądają się, którą część ciała ich partner wypycha do przodu i gdzie spoczywa jego środek ciężkości; obserwują charakterystyczne ruchy oraz stopień napięcia poszczególnych kończyn, głowy, szyi i tułowia. Początkowo wiernie naśladowują kroczące przed nimi modele, pamiętając, iż, jak powiada Lecoq, „nie wystarczy wierzyć czy utożsamiać się, trzeba grać”²¹. Na kolejnym etapie zadania należy zatem wykroczyć poza zwykłe *mimesis*. Uczestnicy mają przedstawić ruchy i postawę obserwowanych osób w sposób przerysowany, groteskowy.

Na obserwacji opiera się w dużej mierze także kolejne zadanie. Na środku *proscenium* ustawione zostają obok siebie dwa krzesła. Podzieleni w pary uczestnicy mają razem podejść do krzesła, usiąść, spojrzeć się na siebie, wstać i odejść. Każdy zaczyna ruch osobno z innego tylnego rogu sceny. Ważne przy tym, aby starał się zachowywać naturalnie, aby nie grał. Reszta uczestników obserwuje kolejne pary i dzieli się z nimi swoimi spostrzeżeniami. Dostrzegają, iż nawet, gdy nimi nie gramy, nasze ciała komunikują bardzo wiele treści. W niektórych parach wyraźnie widać różnicę statusu, napięcie,

¹⁹ Fragment z wywiadu z Annabel Arden opublikowanego w M. Luckhurst i C. Veltman (red.), *On Acting*, London 2001, s. 2. Tłumaczenie własne.

²⁰ W Complicite podczas ćwiczeń często wykorzystuje się siedmiostopniową skalę napięcia ciała Lecoqa. Patrz: J. Lecoq, *Mime, the Art of Movement* [w:] D. Bradby (red.), *Theatre of Movement and Gesture*, London 2001, s. 90–91 oraz *Complicite: Teachers Notes – Devising*, s. 15–16. Materiały dostępne na www.complicite.org w zakładce Present-Education.

²¹ J. Lecoq, op. cit., s. 32.

czasem zarys konfliktu, inni czują się ze sobą komfortowo, wydaje się, że mają jakiś wspólny sekret, iż wiedzą o sobie wszystko, jeszcze inni kroczą wyprostowani w kierunku krzesła z wręcz rytualną powagą, stąpając po deskach sceny niczym po ślubnym kobiercu. Pokazuje to, jak wiele komunikuje nasze ciało w sposób często podświadomy i jak mimowolnie reaguje na impulsy pochodzące od drugiej osoby, a jednocześnie pozwala uczestnikom dostrzec potrzebę ciągłej kontroli własnego ciała, które prawie zawsze przekazuje pewne emocje i znaczenia.

Complicite znaczy współdział, współsprawstwo

Warsztaty Douglasa Rintoula pozwalają poznać specyfikę pracy w Complicite oraz dostrzec, jak dużo uwagi w teatrze poświęca się budowaniu harmonijnego zespołu. Zadania przedstawione poniżej często nawiązują do gier i zabaw znanych nam z dzieciństwa; wiele z tych ćwiczeń z powodzeniem mogłoby także zostać wykorzystanych podczas treningów interpersonalnych poświęconych pracy zespołowej.

Na pierwszym spotkaniu uczestnicy zapamiętują imiona pozostałych osób biorących udział w warsztatach w połączeniu z samodzielnie wybranymi przymiotnikowymi przydomkami zaczynającymi się od pierwszej litery imienia (na przykład: Pracowity Paweł, Odważna Olga czy Leniwa Lena). Wszyscy członkowie zespołu stają w okręgu. Ćwiczenie polega na tym, iż jedna z osób wybiera dowolnego uczestnika, robiąc wyrok, wskazując nań ręką i nawiązując z nim kontakt wzrokowy. Zadaniem „wybrańca” jest podanie imienia i przydomka osoby wskazującej; następnie zamieniają się oni miejscami. Osoba, która podała imię i przydomek wskazującego, powtarza czynność, celując dłonią w kolejną osobę i tak powstaje cały ciąg wymian. Po pewnym czasie, gdy uczestnicy wykonują zadanie swobodnie, do gry można wprowadzić drugą, a następnie trzecią osobę wskazującą. Może się wówczas okazać, że określonego uczestnika wskaże więcej niż jedna osoba. Wtedy uczestnik ten musi wybrać jednego wskazującego i nawiązać z nim kontakt wzrokowy; odrzucone osoby natomiast muszą jak najszybciej wskazać innego uczestnika. Z czasem okazuje się, że ćwiczenie jest wykonywane coraz sprawniej. Wyrazem nawiązanej współpracy jest ustanowienie stałego rytmu wymian.

Synchronizacja ruchowa zespołu i umiejętność porozumiewania się bez słów to elementy, które odgrywają kluczową rolę także w kolejnym z zadań. Na całej scenie zostają rozstawione krzesła; jest ich tyle, ilu uczestników. Wszyscy siadają, oprócz jednej osoby – jej zadaniem jest zajęcie wolnego krzesła, celem reszty uczestników jest natomiast jej to uniemożliwić. Uczestnicy mogą się przemieszczać i siadać na wolnych krzesłach. Utrudnieniem jest przyjęta zasada, iż po powstaniu ze swojego krzesła nie wolno na nim z powrotem usiąść. Jednocześnie uczestnicy nie mogą się ze sobą na głos komunikować. W wypracowywaniu wspólnej, wewnętrznej strategii liczy się zarówno własna inicjatywa, jak i współpraca. Chodzi o to, aby porozumienie narodziło się poza językiem słów.

Należy jednak zaznaczyć, iż komunikacja wewnątrz grupy odbywa się nie tylko na płaszczyźnie fizycznej. Potrzebny jest tutaj także inny wymiar porozumienia. Rintoul wykracza poza podstawową binarną opozycję ciało – słowo, kładąc duży nacisk

na szeroko pojętą intuicję. Jest to szczególnie widoczne w jednym z kolejnych zadań, w którym uczestnicy ponownie stają w okręgu, a następnie zamykają oczy. Ćwiczenie polega na liczeniu od jednego do dziesięciu w dowolnej kolejności i tempie. Osoba zaczynająca mówi „jeden” i czeka, aż ktoś z pozostałych przejmie pałeczkę i powie „dwa”. Jeżeli dwie osoby jednocześnie wypowiedzą daną liczbę, liczenie rozpoczyna się od nowa. Po pewnym czasie grupa wykonuje zadanie. Opanowanie kolejnego etapu polegającego na liczeniu od jednego do dwudziestu zajmuje znacznie dłużej.

Centralnym elementem warsztatów pozostaje jednak ciało. W kolejnym dniu wspólnych spotkań relacjom między członkami zespołu zostaje nadany wymiar fizyczny. Uczestnicy ustawiają się w okręgu. Każda z osób „łączy się” z sąsiadami przy pomocy dwóch bambusowych tyczek ogrodowych o jednakowej długości (ok. 150–180 cm)²². Każdy z uczestników podtrzymuje oba kije palcami wskazującymi, stając się w ten sposób ogniwem hermetycznego kręgu. Na początku wszyscy zamykają oczy i naciskają palcami na tyczki, starając się poczuć fizyczną więź z sąsiadami. Następnym zadaniem uczestników jest stworzenie jak najbardziej skomplikowanej, „zasupłanej” figury, nie tracąc jednocześnie „połączenia” z sąsiadami, czyli pilnując, aby nie upuścić tyczki. Całość zadania odbywa się w ciszy, co sprzyja współpracy opartej na komunikacji pozawerbalnej. Uczestnicy formują na scenie skomplikowany twór geometryczny, będący poniekąd wyrazem złożonych relacji powstających w każdym zespole. Na kolejnym etapie zadania uczestnicy muszą się „rozsuptać” i powrócić do początkowej figury – okręgu.

Nie jest to bynajmniej koniec pracy z tyczkami, gdyż chwilę później grupa dzieli się na pary, połączone dokładnie w ten sam sposób, przy pomocy kija bambusowego. W pierwszej części zadania połowa uczestników pełni funkcję obserwatorów, po czym grupy zamieniają się rolami. Celem ćwiczących jest odkrycie wspólnych możliwości fizycznych. Ich zadanie polega na sprawdzeniu, jakie ruchy i manewry są w stanie wykonać, nie upuszczając tyczki. Wbrew pozorom tyczka nie stanowi jednak kwintesencji więzi; ważne jest bowiem, aby uczestnicy przez cały czas utrzymywali kontakt wzrokowy, patrząc sobie w oczy, a nie spoglądając na tyczkę. Niezbędne okazuje się także wstępne ustalenie wspólnych relacji i statusu osób w parze, innymi słowy, kto ma w danej rundzie prowadzić, dyktować tempo i ruchy, a kto poddać się dominacji. Początkowo ćwiczący skupiają się jedynie na wzajemnych interakcjach z partnerem; w kolejnym etapie starają się wchodzić w bardziej wyraźne interakcje z pozostałymi parami. Poprzez współpracę próbują wpisać się w większe struktury, tworząc pełniejszy obraz sceniczny relacji międzyludzkich. Kiedy więź partnerska załamuje się i tyczka upada, wówczas zadanie zostaje przerwane i wszyscy zamierają w bezruchu, dając parze czas na ponowne ustanowienie połączenia.

Widzowie szybko dostrzegają, jak na ich oczach tworzą się kolejne historie. Obserwujemy ciągłe zmiany statusu, współzależności i relacji międzyludzkich przedstawione fizycznie w przestrzeni teatralnej. Wkrótce tyczka zostaje odłożona na bok jako zbędny

²² Kilka przykładowych zadań z tyczkami można znaleźć w „Complicite: Teachers Notes – Devising” (s. 6–8) – materiały dostępne na www.complicite.org w zakładce Present-Education.

odatek. Uczestnicy nadal jednak mają poruszać się po scenie tak, jakby wciąż dzielił ich kawałek bambusa. Rintoul eksperymentuje z długością wyimaginowanej tyczki, prosząc uczestników, aby ją kilkukrotnie wydłużyli lub skrócili. Tyczka okazuje się nie tylko elementem, który nas łączy z partnerem, lecz także tym, co nas dzieli, co tworzy pewien dystans, którego nie jesteśmy w stanie całkiem pokonać.

Szukając wspólnego mianownika – chór

Podobnie jak u Lecoqa w warsztatach Rintoula znaczącą rolę odgrywa chór. Pozwala on na wydobycie pełnej dynamiki zespołowej, a jednocześnie „stanowi dla tych, którzy w nim uczestniczyli, najpiękniejsze i najbardziej wzruszające doświadczenie teatralne”²³. Ciągłe żywy i zmienny, tworzy swoistą wspólnotę, organiczną całość. W ćwiczeniach przeprowadzonych podczas warsztatów Rintoul kładzie szczególny nacisk na muzyczny i dramatyczny aspekt jedności zespołu wewnątrz chóru.

Zadanie muzyczne, któremu mają sprostać uczestnicy, wydaje się sięgać prymitywnych instynktów plemiennych wyzwalanych poprzez wspólne wybijanie rytmu. Zespół zostaje podzielony na dwie, a w późniejszym etapie trzy grupy²⁴; każda z nich wspólnie wybija dłońmi i nogami określony rytmiczny takt. Takt grupy drugiej różni się od taktu grupy pierwszej jednym, dodanym na końcu dźwiękiem. Obie grupy wykonują swoje melodie równolegle do momentu osiągnięcia pełnej synchronizacji; wówczas milkną. W kolejnym etapie do zadania dodany zostaje ruch – grupy zbliżają się do siebie, a po osiągnięciu dramatycznego momentu idealnego współbrzmienia zatrzymują się i cofają, powtarzając schemat. Następnie ćwiczenie wykonywane jest w trzech grupach.

Kolejne zadanie ma charakter ruchowy. Członkowie chóru poruszają się za wybranym przywódcą, naśladując jego ruchy. Ważne jest, aby nie wyprzedzać lidera i dbać o spójny kształt chóru. Przywódca może przekazać swoją rolę kolejnej osobie, zwracając się gwałtownie w dowolną stronę. „Głową” chóru zostaje wówczas najbardziej wysunięta do przodu osoba. Po opanowaniu przez uczestników tego etapu zadania Rintoul wprowadza pewne urozmaicenie. Nie chodzi już tylko o naśladowanie, ale o reakcję na słowa i czynności przywódcy. Nie sposób pozbyć się kolejnych skojarzeń z Lecoqiem, według którego „chór zawsze stoi po stronie reakcji”²⁵. Co więcej, jak podaje Lecoq:

„chór to podstawowy element, który sam pozwala uwolnić prawdziwą przestrzeń tragiczną. Nie jest geometryczny, ale organiczny. Takie ciało zespołowe posiada środek ciężkości, przedłużenie, oddech. Stanowi rodzaj komórki, która może przybrać różne formy w zależności od sytuacji, w której się znajduje. Może być nośnikiem sprzeczności, jego członkowie mogą niekiedy przeciwstawiać się sobie nawzajem, w podgrupach albo przeciwnie, zjednoczyć się, by razem zwrócić się do publiczności”²⁶.

Takie organiczne podejście do chóru jest wyraźnie widoczne także podczas warsztatów Complicite. Na hasło „Let’s have a party!” („Urządźmy imprezę!”) chór unoszących

²³ J. Lecoq, op. cit., s. 149.

²⁴ Według Lecoqa idealny chór tworzy siedem lub piętnaście osób. Zob. ibidem, s. 149.

²⁵ Ibidem, s. 150.

²⁶ Ibidem, s. 148–149.

się w powietrzu ptaków nagle zmienia się w grupę świętujących nastolatków; potem nagle milknie, pada na ziemię, czołga się niczym w okopach wojennych w kierunku wroga i komicznie atakuje publiczność, oświadczając z zapałem, że chętnie ją skonsumuje.

Obserwatorzy wyraźnie dostrzegają, kiedy chór ulega rozproszeniu i dezorganizacji; trudno jednak postrzegać te momenty jako porażkę. W tym miejscu warto znowu przytoczyć słowa Lecoqa, który twierdzi, iż „poważny błąd to katastrofa. Ale mały jest potrzebny, pozwala lepiej żyć. Bez błędu nie ma ruchu. Jest śmierć”²⁷. Dynamika chóru tworzy się dzięki drobnym błędom. Chwilowa utrata spójności czy załamanie współpracy trwa za ledwie moment. Kilka sekund później jedność zostaje ponownie ustanowiona. Zarówno dla Rintoula, jak i dla uczestników szczególnie fascynujące wydaje się to, iż dynamika chóru jest za każdym razem inna – w zależności od usposobienia członków zespołu, ich predyspozycji, nastroju, charakteru czy nawet w pewnym stopniu cech narodowych²⁸. Praca z chórem jest zatem zawsze nowym, niepowtarzalnym doświadczeniem.

A słowo ciałem się stało – w poszukiwaniu „ciała słów”²⁹

Zwrot współczesnego teatru ku ekspresji cielesnej może świadczyć o dominującym obecnie zatraceniu wiary w język jako nośnik prawdy o świecie czy najbardziej skuteczny środek porozumienia z widzem. Wystarczy wspomnieć Harolda Pintera i jego bohaterów, dla których słowa często nie tyle służą komunikacji czy autoekspresji, ile są sposobem na zatajenie prawdziwych intencji rozmówcy, narzędziem manipulacji czy, w bardziej Beckettowskim znaczeniu, „nawykiem” pozwalającym zapełnić egzystencjalną pustkę³⁰. Wydawać się może, iż właśnie taka kondycja współczesnego języka leży także u podstaw teatru fizycznego, zwracającego się w kierunku ciała, któremu, jak się od dawna przyjęło uważać w wielu dziedzinach, takich jak choćby psychologia czy kryminalistyka³¹, znacznie trudniej jest kłamać niż słowu. Tendencja ta znajduje swoje odbicie w teatrze współtworzonym. Heddon i Milling podkreślają jednak, że „choć pewna część retoryki zbudowana wokół techniki współtworzenia (*devising*) sugeruje, iż wywodzi się ona z nieufności wobec słów lub odrzucenia tradycji literackiej w teatrze, niewiele zespołów wystawia sztuki bez słów”³². *Complicite* nie jest w tej kwestii wyjątkiem. Mimo to obserwując warsztaty Douglasa Rintoula, trudno jest pozbyć się wrażenia, iż „totalna” wizja *Complicite* w wielu wypadkach wydaje się znacznie bliższa muzyce i ekspresji cielesnej niż językowi. Jak twierdzą Murray i Keefe:

²⁷ Ibidem, s. 34.

²⁸ Rintoul wspomina pracę z chórami składającymi się z członków różnej narodowości. Anglicy cechowali się zazwyczaj dużą zachowawczością, wśród Francuzów dominowała poza recytatorską, z kolei Hiszpanie byli bardzo chaotyczni, choć doskonale radzili sobie z udawaniem.

²⁹ J. Lecoq, op. cit., s. 63.

³⁰ O języku w swoich sztukach Pinter pisze między innymi we wstępie do pierwszego zbioru swoich dramatów (Zob. H. Pinter, *Introduction: Writing for the Theatre* [w:] *Plays One*, London 1986, s. VII–XIV).

³¹ Spójrzmy choćby na zastosowanie wariografu, popularnie znanego jako wykrywacz kłamstw, który bada funkcje fizjologiczne ciała jako wykładnię ludzkich emocji.

³² D. Heddon, J. Milling, op. cit., s. 6–7. Tłumaczenie własne.

„[Teatr Complicite] nigdy nie rościł sobie praw do klasyfikowania swoich praktyk jako formy teatru fizycznego; wręcz przeciwnie, zdecydowanie się temu przeciwstawiał. Tak czy inaczej, Complicite jest często postrzegany jako zespół reprezentujący teatr typowo fizyczny lat osiemdziesiątych”³³.

Doskonale widać to podczas warsztatowej pracy nad tekstem, kiedy uczestnicy odkrywają cielesność słów poprzez ich właściwości akustyczne.

Poezja słowa a poezja ciała

Jednym z zadań uczestników warsztatów jest interpretacja fragmentu książki Amitava Ghosha *The Hungry Tide* (*Żarłoczny przypływ*) opisującego mit stworzenia rzeki Ganges. W centrum analizy znajduje się przede wszystkim jakość akustyczna wymawianych słów i próba przełożenia ich na semiotykę ciała. Jest to kolejne nawiązanie do metod Lecoqa, służących stworzeniu „le corps poétique” („ciała poetyckiego”). Jak zauważa Witold Mrozek, „ciało staje się rzeczywiście »poetyckie«, gdy Lecoq formułuje metodę »mimodynamicznego« przekładu poezji, opartą na poszukiwaniu ruchowych ekwiwalentów dla słów”³⁴. Pragnąc oddać znaczenie słowa przy pomocy gestu, nie ograniczamy się jedynie do jego znaczenia leksykalnego; badamy kształt poetycki wyrażenia w jego szerszym aspekcie. Interesuje nas dynamika i jakość akustyczna słowa oraz wchodzących w jego skład głosek. Można powiedzieć, iż dokonujemy fonosemantycznej analizy fragmentu, który następnie przekładamy na język ciała.

Nie sposób uniknąć tutaj skojarzeń z poezją konkretną. Uczestnicy warsztatów nadają słowom swoisty kształt wizualny, co prawda nie na kartce papieru, ale na scenie. Stają się artystami-demiurgami kształtującymi materię teatralną, ubierającymi dźwięki oraz idee w formę wizualną. Odkrywają różnice pomiędzy słowami odnoszącymi się do tych samych rzeczy, czynności i zjawisk, porównując angielskie słowa z ich polskimi odpowiednikami. Jak zauważa Lecoq, „W języku francuskim masło (*buerre*) jest już rozsmarowane, podczas gdy w języku angielskim *the butter* jest ciągle w kostkach”³⁵. Po tak wnikliwej analizie uczestnicy starają się połączyć poszczególne słowa w spójny tekst, który następnie przedstawiają, jednocześnie go recytując i pokazując.

Bardzo ważną rolę odgrywa tutaj także emisja głosu. Okieźnianie słów i nadanie im właściwej formy akustycznej odbywa się bowiem poprzez odpowiednią modulację głosu oraz ukierunkowanie go na odbiorcę. Stąd zadanie zostaje poprzedzone kilkoma ćwiczeniami w tym zakresie. Każda wypowiedź powinna być nośnikiem energii pozwalającym nawiązać kontakt z drugą osobą. Według Complicite scena jest miejscem opowiadania historii językiem teatralnym. Taka forma twórczości polega zaś na nawiązaniu kontaktu zarówno z życiem i ze światem zewnętrznym, jak i z samym sobą, resztą zespołu i, przede wszystkim, z widzem. Nasza historia powinna dotrzeć do odbiorcy. Jest podobna do piłki, którą należy rzucić odpowiednio wysoko i nie pozwolić jej

³³ S. Murray, J. Keefe, op. cit., s. 15. Tłumaczenie własne.

³⁴ W. Mrozek, „Ciało poetyckie” Jacques’a Lecoqa [w:] „Dwutygodnik. Strona Kultury” 2011, nr 65, <<http://www.dwutygodnik.com/artukul/2493>>.

³⁵ J. Lecoq, op. cit., s. 64.

przedwcześnie upaść. Dlatego nie możemy zapominać, że najważniejsze jest ostatnie słowo, gdyż to właśnie do niego zmierza cała historia.

Poezja matematyki

Gdzie można znaleźć inspiracje dla poezji sceny? Praktycznie wszędzie, w każdej z dziedzin naszego życia. W przypadku spektaklu Complicite zatytułowanego *Disappearing Number* (*Znikająca liczba*) duża część inspiracji pochodzi z matematyki. W zadaniu przeprowadzonym podczas warsztatów, które wyraźnie nawiązują zarówno do tej sztuki, jak i do reżyserowanego w 2011 roku przez Rintoula *Closer* (*Bliżej*) Patrica Marbera, zastosowana zostaje metoda transferu Lecoqa polegająca na „przejsi[u] od techniki cielesnej do ekspresji dramatycznej (dramatycznym uzasadnieniu działań fizycznych, przeniesieniu dynamiki natury na postaci i sytuacji)”³⁶. W grupach czteroosobowych uczestnicy mają przedstawić na scenie podział liczby cztery (4+0, 3+1, 2+2, 1+1+1+1, 1+1+2) w sposób czysto fizyczny i abstrakcyjny. Wyniki pracy są prezentowane i komentowane przez widzów. Następnie uczestnicy zostają postawieni przed zadaniem polegającym na zbudowaniu historii wokół choreografii, którą opracowali. Abstrakcyjne cyfry zmieniają się najpierw w konkretne kształty, a potem w prawdziwe, namacalne historie. W ten sposób znajdują one swoje miejsce w otaczającej nas rzeczywistości. Uczestnicy odczytują podział liczby cztery na różne sposoby, jako metaforę różnych interakcji międzyludzkich, oscylujących wokół rozstań i powrotów, poczucia wspólnoty i samotności. Stają się świadkami przypadkowych spotkań na stacji kolejowej, rodzinnej wycieczki samochodem, bójki skłóconych frakcji czy krótkiej historii o spełnionych marzeniach o lataniu.

Poezja przestrzeni – czyli powrót do początku

Jednym z wielu elementów leżących u podstaw Complicite jest idea ożywienia przestrzeni scenicznej poprzez tworzenie historii. Przedstawianie ich widzowi ma kluczowe znaczenie w teatrze. Dla Complicite ważne jest, aby daną historię opowiedzieć, wykorzystując różnorodne środki ekspresji. Historię, którą znamy najlepiej, jest nasze własne życie, z którym wiążą się ciągłe zmiany. Bezruch oznacza stagnację i śmierć. Tę dynamikę doskonale można przedstawić w formie przestrzennoruchowej. Widać to podczas jednego z zadań wstępnych, podczas którego każdy z uczestników wybiera w myślach dwie osoby z zespołu. Jedna z nich jest bombą, druga zaś tarczą. Chodzi o to, aby ustawić się w taki sposób, aby zawsze pomiędzy daną osobą a osobą bombą znajdowała się osoba tarcza. Tak nakreślone zadanie prowadzi do bezustannego ruchu na scenie i ciągłej konieczności reorganizacji ustawień.

Pierwszego dnia warsztatów Rintoul stawia przed uczestnikami zadanie polegające na opowiedzeniu swojej historii, umieszczając ją w przestrzeni scenicznej; należy zacząć od chwili obecnej, a następnie cofać się w przeszłość – tak daleko, na ile tylko pozwala

³⁶ Ibidem, s. 28.

nam nasza wiedza; uczestnicy przedstawiają siebie, swoich przodków oraz miejsca, w których żyli lub które odwiedzali. W tworzonych historiach ograniczają się do najbardziej istotnych informacji – imion, nazwisk, zawodów, nazw państw i miejscowości oraz najważniejszych wydarzeń. Opowiadając o sobie i swojej rodzinie, przemieszczają się po scenie niczym po mapie, w ten sposób ilustrując własne dzieje.

To samo zadanie powtarzane jest na koniec warsztatów przed publicznością. Pokazuje ono wówczas nie tylko, ile wiemy o sobie samych i o swoich korzeniach, lecz także – jak wiele dowiedzieliśmy się o własnym ciele i jego możliwościach scenicznych w ciągu ostatnich trzech dni. Uczestnicy wchodzą na scenę kolejno, w krótkich odstępach czasowych i przedstawiają osobiste historie, a gdy kończą, milkną i cofają się powoli do tylnej ściany, gdzie oczekują w bezruchu na pozostałych. Całość przedstawienia dąży do eskalacji napięcia w punkcie kulminacyjnym, gdy na scenie znajdują się wszyscy uczestnicy, a każdy z nich stara się zwrócić na siebie uwagę publiczności. Widzowie obserwują wiele indywidualnych historii, których oddzielne wątki często się krzyżują, a nawet zająbiają, wspólnie tworząc mapę świata. „Chaos, jak nam obecnie wiadomo, jest pełen wzorów”³⁷, mówi McBurney. Także w tym wypadku pozorny zamęt kryje w sobie wiele schematów i uporządkowanych historii. Według Lecoqa „każda postać powinna należeć do grupy, a jednocześnie pozostać odmienną, znaleźć własny czas, swoją szczególną przestrzeń”³⁸. Pod koniec warsztatów widać, że zespołowi stworzonemu przez Rintoula udało się ten cel osiągnąć. Rysując na scenie mapę wspólnego świata, każdy z uczestników na swój sposób stara się przyciągnąć uwagę widza; każdy chce, aby jego opowieść została usłyszana, nim sam zamilknie i odejdzie w zapomnienie. Ten poetycki obraz pozostaje na długo w pamięci odbiorcy jako metafora rozkwitu i wygasania życia oraz desperackiej chęci pozostawienia po sobie śladu poprzez twórczość.

Kilka wniosków

Warsztaty Douglasa Rintoula uczą języka teatru, osadzonego głęboko w ciele, a jednocześnie wykraczającego poza nie, kierującego się w sferę tworzonej dynamiki i przekazywanej energii. Jest to jednocześnie nauka liryki ciała. Poezja, postrzegana jako zmaganie się z językiem, to dla Complicite przede wszystkim ubieranie znaczenia w poetycki język ciała. Nawet słowo jest tutaj postrzegane przede wszystkim jako symbol, którego znaczenie zależy głównie od sposobu artykulacji i kontekstu fizycznego. Metoda pracy Complicite zbliża aktora do tego, co bardziej pierwotne, bardziej instynktowne i emocjonalne niż czysto intelektualne. Poniekąd wiąże się to z bliższym poznaniem ludzkiej natury wpisanej w nasze ciała, gdyż według Lecoqa „(...) tak naprawdę, natura jest naszym pierwszym językiem. A ciało pamięta!”³⁹. Osadzona głęboko w duchu Lecoqa pedagogika przedstawiona podczas warsztatów Rintoula polega nie tyle na narzucaniu

³⁷ „Measure for Measure. National Theatre Education Pack”. Materiały dostępne na www.complicite.org w zakładce Present-Education.

³⁸ J. Lecoq, op. cit., s. 47.

³⁹ Ibidem, s. 60.

wzorców i schematów, ile na ukierunkowywaniu poprzez eliminację elementów, które się nie sprawdzają. Dąży do uwolnienia od tego, co Brook nazywa „Teatrem Martwym”⁴⁰, zmierzając w stronę kreatywnej twórczości scenicznej.

W teatrze Complicite aktor aspiruje do roli współtwórcy, starając się jednocześnie jak najlepiej panować nad swoim ciałem. Ta dążność do fizycznego ideału, zdającego się nawijczywać do myśli Craiga i jego nadmarionety⁴¹, nie wyklucza jednak nieuchronnych błędów. Służą one bowiem jako czynnik ożywiający teatr i nadający mu dynamiczny charakter. W teatrze współtworzonym aktor uczy się, jak być poetą – jak ubierać swoje historie w skomplikowany system znaków wizualnych i akustycznych, stale dążąc do coraz większej jedności z zespołem, z samym sobą, z publicznością, z zewnętrzną rzeczywistością i ze światem przedstawionym. W ten właśnie sposób, przemawiając wieloma językami teatru, Complicite tworzy swoją specyficzną poezję sceny.

Summary **Complicite and their Vision of Devised Theatre**

Recognized by Alex Sierz as „veterans” of physical theatre, Complicite is one of the leading British theatre companies whose achievement still remains largely unknown to Polish audiences. Thus, the theatre workshops led by Complicite Associate, Douglas Rintoul, that were organized in Sopot in May 2011 as a part of BACK 2 conference offered a unique opportunity to gain an insight into the character of the work of the company. Written in the form of an extended report on the event, the article focuses on the training strategies presented by Rintoul during the workshops. The aim is to shed light on the original multidimensional nature of Complicite’s devising methods and their indebtedness to Jacques Lecoq’s pedagogy. I will also investigate the ways in which Complicite treats the bodies of the ensemble as repositories of theatrical devices that can be creatively used to explore the poetic potential of the stage.

⁴⁰ Zob. P. Brook, *Teatr martwy* [w:] *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, Warszawa 1981, s. 27–59.

⁴¹ Zob. E.G. Craig, *Aktor i nadmarioneta* [w:] *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, Warszawa 1985, s. 74–101.



Warsztaty Douglasa Rintoula, *Zadanie z tyczkami*, fot. Katarzyna Ojrzyńska
(maj 2011, Sopot, BACK 2)