

Pierwsze lata teatru Complicité: Cambridge, Paryż, Londyn – Tomasz Wiśniewski w rozmowie z Annabel Arden¹

Tomasz Wiśniewski:

Czy można wskazać moment, w którym zdała sobie pani sprawę, że współpraca z Simonem McBurneyem może przerodzić się w długoterminową przygodę artystyczną? Czy nastąpiło to podczas wspólnych studiów na Uniwersytecie w Cambridge? W czasie, gdy oboje uczestniczyliście w Paryżu w kursach prowadzonych przez Jacques'a Lecoq'a, Monikę Paugneux i Philipa Gauliera? Czy może jeszcze później, gdy już działaliście w Londynie?

Annabel Arden:

Rzeczywiście poznaliśmy się, studiując filologię na Uniwersytecie w Cambridge, gdzie szybko zorientowaliśmy się, że oboje z podobnym zaangażowaniem podchodzimy do realizacji teatralnych. Miałam wówczas spore doświadczenie w tworzeniu rozmaitych form scenicznych, nabyte jeszcze w latach licealnych. Od początku zdawaliśmy sobie w pełni sprawę, że Cambridge oferuje wiele możliwości w dziedzinie teatru.

Z Simonem spotkaliśmy się, pracując nad sztuką dla Amateur Dramatic Company (ADC), która jako „poważna” grupa była postrzegana nieomal jak akademicki odpowiednik The Royal Shakespeare Company. Inscenizowaliśmy dramat, po który mało kto sięga z entuzjazmem, mianowicie napisaną przez Bena Jonsona w 1603 roku, a osadzoną w czasach rzymskich, tragedię *Sejanus His Fall*. Studenci Cambridge traktowali ten dramat jako poważne wyzwanie intelektualne i muszę przyznać, że na swój sposób było to ekscytujące doświadczenie. Graliśmy w kostiumach wypożyczonych z The Royal Shakespeare Company, a naszym reżyserem był Charles MacFarlane. Dla mnie i dla Simona było to przedsięwzięcie poniekąd zabawne i absurdalne, ale przede wszystkim okropnie nudne.

Tak zaczęła się nasza przyjaźń. Stopniowo znajdowaliśmy coraz szersze grono znajomych, którzy związani byli z twórczością teatralną. Pierwszego dnia w Newnham College – uczyły się w nim wyłącznie kobiety – spotkałam Emmę Thompson. To niezwykle osoba; szybko stałyśmy się bliskimi przyjaciółkami. W naszym gronie obracali się również

¹ Rozmowa przeprowadzona w ramach projektu naukowego „Polskie echa w teatrze Complicité” realizowanego w programie OPUS 27, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr 2024/53/B/HS2/03104).

Stephen Fry, Hugh Laurie, Jan Ravens i inni. To niesamowite, jak wielu z nas miało wkrótce odnieść całkiem pokaźny sukces artystyczny.

Simon był rok wyżej ode mnie i Emmy. Oboje zaangażowali się w pracę nad komedią ze słynną grupą The Footlights, która często otwierała drogę do międzynarodowej kariery aktorskiej. Wielu z nas szybko znalazło sobie agentów i zostało zawodowymi aktorami. Nie była to jednak ścieżka dla mnie ani dla Simona.

Zaangażowaliśmy się w działalność uniwersyteckiej grupy The Cambridge Mummies, z którą pojechaliśmy do Edynburga. W przeciwieństwie do ADC czy Footlights, Cambridge Mummies było niszowym teatrem, podejmującym innowacyjne, eksperymentalne i radykalne wyzwania, choć niekoniecznie związane z określonymi poglądami politycznymi.

To właśnie w Cambridge Mummies brałam udział w niezwykłym wydarzeniu, jakim była pierwsza od 1611 roku inscenizacja *The Roaring Girl* Thomasa Middletona i Thomasa Dekkera, dramatu opisującego losy rebeliantki, jaką była Moll Cutpurse. Nie mam wątpliwości, że był to dla nas ekscytujący czas. Uwielbialiśmy The Clash, a Simon był naprawdę zaangażowanym punkiem. Szybko i niebezpiecznie jeździł motocyklem, a ja uwielbiałam dreszczyk emocji tego rodzaju przygód.

W czasie studiów staliśmy się bliskimi przyjaciółmi, ale po swojej obronie Simon wyjechał do Paryża studiować aktorstwo w szkole Jacques'a Lecoqa. Trudno powiedzieć, żebyśmy na studiach byli prymusami. Najważniejsze było dla nas, żeby po prostu przejść przez egzaminy. Filologia jako taka nam odpowiadała, ale tak naprawdę interesował nas teatr. Na przełomie lat 70. i 80. XX wieku, jeśli byłeś w miarę rozgarniętym studentem, mogłeś dość łatwo ukończyć studia. Nasi wykładowcy nie przejmowali się tym, czy zdamy, czy nie – to była wyłącznie nasza sprawa. Jest dla mnie jasne, że od tamtego czasu uniwersytety całkowicie się zmieniły.

Najbardziej zainteresowała mnie twórczość Hermana Melville'a i literatura amerykańska. Pamiętam, że napisałam esej, z którego byłam bardzo dumna. Na zaliczenie roku mieliśmy napisać pracę na temat tragedii. Byliśmy pierwszym rocznikiem, który mógł wybrać między napisaniem jednego dłuższego eseju na zaliczenie i właśnie na tę opcję się zdecydowałam. W ciągu trzech godzin miałam opisać tragedię grecką, Szekspira i jednego współczesnego dramatopisarza. Miałam to szczęście, że moje przemyślenia czytała znakomita wykładowczyni Jean Goodler.

Tomasz Wiśniewski:

Czy pamięta pani, o czym dokładnie pisała?

Annabel Arden:

Moim pierwszym wyborem był Antoni Czechow, ale przywoływałam również Friedricha Dürrenmatta, Samuela Becketta i Bertolda Brechta. Argumentowałam, że trudnością współczesnej tragedii – czyli konwencji przefiltrowanej przez poglądy Arystotelesa

– jest to, że wymaga ona zarówno rytmu w warstwie muzycznej, jak i rytmicznych powtórzeń. Z tego względu tragedia jest niezwykle muzyczna w formie, czym odróżnia się od narracji komediowej. Poza kwestiami moralnymi i filozoficznymi dotyczącymi wolnej woli i podobnych zagadnień tragedia musi zawierać w sobie muzykę i abstrakcję. Moja uwaga skupiła się zatem na muzykalności tragedii, co z dzisiejszej perspektywy wydaje się dość istotne, jeśli weźmiemy pod uwagę późniejszy kierunek mojej kariery artystycznej.

Po przeczytaniu mojej pracy Jean Goodler zasugerowała konsultacje z niezwykle doświadczonym profesorem literatury klasycznej – Haroldem Masonem. Jechałam dobrych parę mil na rowerze, aby się z nim spotkać. Profesor Mason zapytał mnie, czy znam grekę, ale jej nie znałam. „Może chociaż łacinę?” – również nie, chociaż w szkole uczyłam się przynajmniej jej podstaw. „Szkoda. A niemiecki?”. Po niemiecku umiałam akurat biegle czytać, więc profesor Mason odesłał mnie do domu z okazałym tomem niezwykle skomplikowanej dziewiętnastowiecznej niemieckiej krytyki literackiej. Było to moje pierwsze zadanie wyznaczone przez profesora.

Rozmawialiśmy o muzyce, powtórzeniach i motywach muzycznych. W greckiej tragedii na pierwszym planie znajduje się muzykalność chóru i znaczenie śpiewu. To skłoniło mnie do refleksji nad Szekspirem, który przecież również wykorzystuje pieśni, a następnie nad jedną z moich ulubionych postaci z dzieł Czechowa, czyli doktorem z *Trzech sióstr*. Ostatecznie napisałam ten esej pod opieką naukową profesora Masona i jego wartość została zauważona przy ocenie. Może to nie przypadek, że w życiu zawodowym tak często parafrazałam się operę?

Powróćmy jednak do moich relacji z Simonem. We wczesnym okresie polegały one przede wszystkim na wymianie intelektualnej. Mieliśmy w zwyczaju rozmawiać ze sobą bez końca. Poza tym muzyka zawsze była jednym z najważniejszych elementów pracy twórczej Complicité. Mieliśmy szczęście, że od samego początku znaliśmy wielu wyśmienitych muzyków, takich jak chociażby Gerard McBurney, czyli brat Simona.

Z kolei z naszym bliskim przyjacielem Alanem Schofieldem współpracowałam na początku lat 80. w kolektywie o nazwie The 1982 Theatre Company. Alan założył i prowadził najlepszy w tamtym czasie sklep muzyczny w Londynie, w którym sprzedawał płyty bluesowe, folkowe, muzykę soul, jak również liczne nagrania z całego świata. Sklep nazywał się Honest Jon's Records. Alan był ekspertem, jeśli chodzi o szeroko pojętą muzykę, i to dzięki niemu poznaliśmy kawałek *In a Sentimental Mood* Johna Coltrane'a, który wykorzystaliśmy w przedstawieniu *Put It on Your Head*.

Dla Simona muzyka nadal jest bez wątpienia niezwykle ważna. Warto przy tym pamiętać, że idea rytmu jest kluczowa w komedii. Jest to język bez słów, język, którym możesz porozumieć się z innymi aktorami niezależnie od ich pochodzenia. To szczególnie ważne, gdy pracujesz z aktorami, dla których angielski nie jest rodzimym językiem, a w przypadku

Complicité tak było od samego początku. Gdy już zamieszkał w Londynie, Marcello Magni nauczył się bardzo płynnie mówić po angielsku, lecz na początku nie znał tego języka zbyt dobrze. Z kolei nasz flamandzki aktor, Jos Houben, zawsze posługiwał się angielskim znakomicie. Przez lata pracowaliśmy z ogromną liczbą aktorów z różnych stron świata. Często poznawaliśmy ich dzięki szkole Lecoqa, ale wielu nie znało angielskiego zbyt dobrze. Jako że muzyka jest odbierana jako język uniwersalnie zrozumiały, pomagała nam nawiązać z nimi natychmiastowy kontakt. Mam na myśli zarówno muzykę akcji, jak i muzykę sceniczną.

Tomasz Wiśniewski:

W tradycji teatru angielskiego, który kładzie nacisk na język werbalny jako taki, w sposób szczególny wybrzmiewa potencjał wokalny, głosowy. Zakładam, że odnosi się pani do nieco innej koncepcji muzykalności na scenie.

Annabel Arden:

Naszym pierwszym założeniem było odejście od teatru, w którym aktorzy po prostu stoją na scenie i rozmawiają. Nie oznaczało to, że mieliśmy coś przeciwko językowi mówionemu – wręcz przeciwnie, uwielbialiśmy go. Wszystko na scenie musiało jednak stanowić plastyczną całość i wyrażać określony ładunek emocjonalny. Kiedy Brecht mówi o aktorze i jego rekwizytach, twierdzi, że przedmioty są ważne, ponieważ oddają emocje. Nie było to więc wyłącznie nasze odkrycie. Im więcej tworzyliśmy, tym bardziej odkrywaliśmy, że Brecht dokonał podobnych odkryć przed nami, a było to przecież równie prawdziwe w przypadku Jerzego Grotowskiego, Wsiewołoda Meyerholda czy komedii *dell'arte*.

Tomasz Wiśniewski:

Czy celowo szukaliście takich podobieństw i paralel?

Annabel Arden:

Tak, z pewnością ich szukaliśmy. Nie mam tu na myśli badań ściśle akademickich, ale przecież i nimi się posilkowaliśmy. Same inspiracje zauważaliśmy niekiedy przypadkowo. Byliśmy jak małe wiewiórki. Na początku tak naprawdę nie wyznaczaliśmy sobie konkretnych celów. Po prostu próbowaliśmy wielu rzeczy i naszą jedyną intencją było doświadczanie czegoś całkowicie nowego. Nie przyszłoby nam nawet do głowy posilkowanie się doświadczeniami innych czy podejmowanie jakiegokolwiek rodzaju badań naukowych.

Pozwól, że zilustruję to przykładem. Przez to, że Helena Kaut-Howson widziała, co wystawiamy, podarowała Simonowi książkę z opowiadaniem Brunona Schulza. Helena miała genialną intuicję! Opowiadania stały się bardzo ważnym materiałem dla naszego zespołu, stanowiły impuls, który doprowadził do wielu naszych dalszych

poszukiwań, a także do spotkań z różnymi ludźmi, między innymi z żyjącym jeszcze wówczas bratankiem Brunona Schulza, czyli Jakubem, który przychodził na niektóre z prób do spektaklu. Musimy pamiętać, że nikt z nas nie mówił po polsku, ale wyczuliśmy, że nawet w tłumaczeniu narracja *Ulicy krokodyli* była tak muzykalna, że widzieliśmy ją jako rozpisaną na orkiestrę partyturę. W tej opowieści znajdziemy wiele wątków, które, niczym nuty zamieszczone na różnych liniach w partyturze, muszą ze sobą cały czas współgrać.

Teatr był dla mnie zawsze medium, które pozwala zaprezentować opowieść w czterech wymiarach. Oprócz trzech wymiarów przestrzennych teatr wybrzmiewa również w czwartym – bezsprzecznie kluczowym – wymiarze czasu. Sądzę, że angielski teatr w najlepszym wydaniu również potrafi to osiągnąć, ale wyłącznie przez bardzo silne skupienie na tekście. Jednak my podążaliśmy inną drogą. Nas bardziej interesowały możliwości gry fizycznej i szukaliśmy sposobu, by wyrazić poetykę, którą dostrzegaliśmy w rzeczach zwyczajnych.

Rozmowę o muzykalności rozpoczęliśmy od przywołania czasów uniwersyteckich. Gdy mówimy o Théâtre de Complicité, to trzeba pamiętać, że zawsze interesowała nas przede wszystkim poetyka teatru i pod tym względem duży wpływ wywarły na nas przedstawienia Tadeusza Kantora, hiszpańskich Comediantes czy spotkanie z niesamowitym japońskim mistrzem Shūji Terayamą, którego do Londynu sprowadził David Gothard.

Tomasz Wiśniewski:

Uderzająca jest rola, jaką w waszym procesie twórczym odgrywa wyobraźnia poetycka. Może ostatecznie nie zawsze jest to widoczne w jednoznaczny sposób podczas prezentowanego ostatecznie na scenie przedstawienia. Mimo że punktem wyjściowym nie zawsze jest dla was sam tekst, a wasza kreatywność wyłania się głównie z improwizacji, w waszej twórczości literatura bezsprzecznie stanowi integralną i elementarną część.

Annabel Arden:

Lata spędzone na uniwersytecie w Cambridge zbudowały nam bardzo stabilne fundamenty dla tego rodzaju twórczości.

Tomasz Wiśniewski:

Wracając do mojego pierwszego pytania: czy oznacza to, że już na początku lat osiemdziesiątych miała pani poczucie, że będzie podążać ścieżką twórczą razem z Simonem McBurneyem?

Annabel Arden:

Nie, widziałam to raczej jako jedną z możliwości. Zaskoczyło mnie, gdy w 1982 roku Simon zadzwonił do mnie po ukończeniu szkoły Lecoqa. Mogło to wynikać z faktu, że w 1982 roku zorganizowałam i uczestniczyłam w międzynarodowym tournée z Neilem

Bartlettem i The Theatre Collective. W tamtym czasie było to odważnym przedsięwzięciem. Udało nam się pokazać nasze dwa spektakle w Nowym Jorku, Toronto i Sztokholmie. Miałam zatem przetarte szlaki, by organizować międzynarodowe tourné, a było to nie do przecenienia dla początkujących aktorów.

Odwiedziłam Simona w Paryżu, aby zobaczyć, czym zajmuje się u Lecoqa. Byłam pod ogromnym wrażeniem zarówno pedagogiki Lecoqa, jak i treningu wypracowanego przez Monikę Pagneux i Philippe'a Gauliera. Simon zaproponował wtedy, byśmy wspólnie zorganizowali niewielkie tourné latem. Bez większego namysłu przystałam na to. Żadne z nas nie sądziło wtedy, że nasza współpraca potrwa tak długo.

Tomasz Wiśniewski:

Mit założycielski teatru głosi, że wasze przedsięwzięcie miało być początkowo jedynie wakacyjną przygodą. Czy na tym etapie wiedziała pani już, że powstanie z tego Théâtre de Complicité?

Annabel Arden:

Musieliśmy mieć jakąś nazwę. Nawet jeśli nie myśleliśmy, że grupa będzie istnieć przez tak długo, musieliśmy wymyślić jakąś nazwę. Wybór ten nie był jednak strategicznie przemysłany.

Tomasz Wiśniewski:

Wizerunek teatru jako grupy przyjaciół należy zestawić z rolą Simona McBurneya jako centralnej postaci całej przygody zwanej Complicité. Z biegiem lat jego wiodąca rola w zespole stawiała się coraz bardziej widoczna i od dłuższego czasu jest on jej niekwestionowanym liderem. Radykalna transformacja nastąpiła pod koniec lat 80., w czasie waszego „sezonu” w londyńskim Teatrze Almeida, oraz po sukcesie inscenizacji dramatu Dürrenmatta *The Visit* (*Wizyta starszej pani*).

Annabel Arden:

Rola Simona jako lidera z pewnością nie była tak oczywista na początku. Mogę wskazać dokładnie, kiedy to się stało. Sieć „rodziny” – tak postrzegam osoby najbliższe związane z Complicité – była bardzo szeroka, z czego byliśmy dumni. Pielęgnowaliśmy rozległe znajomości. Wszystkie te relacje były moim zdaniem zażyłe i bardzo ważne. Chociaż, jak to bywa z relacjami między ludźmi, nie zawsze były one bezproblemowe, udawało nam się pozostawać w kontakcie i nawzajem szanować się, a przy tym ścieżki naszych indywidualnych karier wiodły w różnych kierunkach. Każdy z nas stawiał przed sobą bardzo ambitne cele artystyczne i nie zawsze były one związane z Complicité. Jednak w ten czy inny sposób, szybciej bądź później, wracaliśmy do zespołu. Gdy jedni angażowali się w zespół, inni odchodzili, by po pewnym czasie powrócić. Complicité to nieustanne transformacje. Prawdę powiedziawszy, zajęło nam nieco czasu, nim każdy z nas zrozumiał, że nasz zespół musi podlegać nieustannym przemianom.

Simon od samego początku chciał przy każdej produkcji współpracować z nowymi aktorami. Łatwo to prześledzić, patrząc na zmieniający się zespół między *Put It On Your Head* i *A Minute Too Late*. W *More Bigger Snacks Now* Simon zaangażował Neila Bartletta i Tima Barlowa. Przy *Please, Please, Please* tworzyli Linda Kerr-Scott, Mick Barnfather i Celia Gore-Booth. Jeszcze inni aktorzy występowali w *Anything for A Quiet Life*, a byli to: Kathryn Hunter, Myra McFadyen, Stefan Metz, Boris Ostan i Clive Mendus. Z każdym spektaklem budowaliśmy nowy zespół, a przy tym mieliśmy poczucie bardzo stabilnego rdzenia grupy. Wszyscy czuliśmy, że należymy do jednej rodziny, zaangażowanej emocjonalnie w większym stopniu niż biznesowo. Mówiąc „my”, mam na myśli sam rdzeń *Complicité* tamtych czasów, czyli siebie, Simona McBurneya, Marcella Magniego, Josa Houbena, a po wystawieniu *Anything For A Quiet Life* również Kathryn Hunter.

Kathryn stała się integralną częścią *Complicité*, gdyż jest niezwykle kreatywną aktorką. Po *Anything for A Quiet Life* Jos Houben w pewien sposób się od nas zdystansował – znalazł inne cele, do realizacji których teraz dążył. Wiele wówczas na ten temat dyskutowaliśmy, ale już nie do końca pamiętam, jak dokładnie przebiegał proces odejścia Josa z *Complicité*. Z pewnością do ostatecznej decyzji dochodziliśmy stopniowo.

Sukces *The Visit* i cały „sezon” Almeidy to kluczowe punkty dla wykształcenia się późniejszego funkcjonowania zespołu. Przełomową zmianą w *The Visit* było zaadaptowanie znanego tekstu dramatycznego za pomocą wypracowanego wcześniej języka scenicznego. To ja przyjąłam rolę reżyserki tej inscenizacji, zaś Simon, Kathryn i Marcello byli w nim aktorami. Autorką naprawdę znakomitej i oryginalnej scenografii była Rae Smith. Oprócz udziału w scenicznej pracy ansamblu Simon odegrał kluczową rolę w wypracowaniu ruchu scenicznego oraz koordynacji fizycznej współpracy aktorów.

Jednak to ja byłam odpowiedzialna za dobór tekstu. Znałam jego oryginalną, niemiecką, wersję. Gdy „sezon” w Teatrze Almeidy dobiegł końca, zaproszono nas, byśmy wystawili *The Visit* w The National Theatre, co samo w sobie było niebagatelnym osiągnięciem. To właśnie w teatrze narodowym rozpoczęliśmy warsztaty nad *The Street of Crocodiles* [*Ulicą Krokodyli*] i to wtedy wyklarowała się niekwestionowana pozycja Simona jako lidera naszej grupy. Ważną rolę w tym procesie odegrały próby do *Anything for a Quiet Life*, gdyż to właśnie wtedy po raz pierwszy mogliśmy myśleć o chórze. Wcześniej nie mieliśmy tylu aktorów na scenie, by w ogóle rozważać chór jako sceniczną opcję.

W ten sposób zdaliśmy sobie sprawę z tego, co może przekazać i osiągnąć chór poruszających się ciał. Sukces *Crocodiles* uzmysłowił nam, że Simon jest najważniejszą osobą w zespole. Było to jak najbardziej w porządku, ale musieliśmy zastanowić się, co reszta z nas ma w tej sytuacji zrobić. Należałam do zespołu od samego początku i to ja wpadłam na pomysł, aby zrealizować *The Visit* i *The Winter Tales* [*Zimową Opowieść*]. Całkowicie poświęcałam się współpracy z innymi, a przy tym coraz mniej chciałam

widzieć siebie w roli reżyserki. Być może odgrywał w tym rolę brak pewności siebie wymagany przy pracy reżysera? Brakowało mi wtedy chyba jeszcze odwagi. Szczepnie mówiąc, niezwykle trudno być reżyserem przy Simonie, i zapewniam, że nie jestem jedyńą osobą, która tak uważa.

Musielismy więc zmierzyć się z następującym problemem: w jaki sposób zapewnić każdemu z nas przestrzeń twórczą w obrębie jednego zespołu? Jak mogę stworzyć własny spektakl? Jak może realizować własną wizję twórczą Marcello? Czy właśnie doszliśmy do momentu, gdy każda sztuka realizować będzie wizję artystyczną Simona? Nie muszę dodawać, że wszystko to wymagało niezwykle skomplikowanych dyskusji.

Negocjacje na temat roli każdego z nas były na tym etapie wyjątkowo trudne. Żadne z nas nie chciało iść na ustępstwa wyłącznie po to, by utrzymać przyjazne relacje. Byliśmy bardzo dumni z wypracowanych w naszej twórczości wysokich standardów artystycznych i innowacji wprowadzonych przy okazji na scenę brytyjską.

Tomasz Wiśniewski:

Na początku lat 90. byliście już świadomi, jak rozpoznawalna jest wasza twórczość na gruncie teatru brytyjskiego.

Annabel Arden:

Tak było. Bardzo zależało nam na utrzymaniu wysokiego standardu twórczości, który – jak wiedzieliśmy – uzyskaliśmy przez nieustanne spory prowadzone w procesie twórczym. Napędzaliśmy się do działania poprzez wzajemną krytykę. Nasze osiągnięcia budowane były na zaufaniu i poczuciu wzajemnej odpowiedzialności. Zmieraliśmy ku perfekcji, więc nie było miejsca na założenie, że skoro dana sztuka „nie jest moja”, to nie będę się wtrącać w jej realizację. Wręcz przeciwnie, nawet jako aktorzy uparcie kwestionowaliśmy wizję reżysera, więc proces twórczy był niekiedy piekielnie trudnym okresem dla wszystkich zaangażowanych osób.

Berlin, 22 listopada 2025