

# WPROWADZENIE

Punktem wyjścia i bezpośrednim impulsem do przygotowania niniejszej publikacji był mój udział w projekcie Akademia Teatru Alternatywnego. Ata to projekt nieformalnej, interdyscyplinarnej edukacji teatralnej, kierowanej przede wszystkim do liderów zespołów zaliczanych do nurtu teatru niezależnego. Projekt, zainicjowany przez Daniela Jacewicza z Teatru Brama (I edycja, 2012 rok, Goleniów) i kontynuowany we współpracy z Instytutem im. Jerzego Grotowskiego oraz Ośrodkiem Teatralnym Kana (II edycja, wrzesień 2015 – marzec 2017, Wrocław, Szczecin, Goleniów) w ramach Europejskiej Stolicy Kultury Wrocław 2016, przybrał formę comiesięcznych zjazdów, opartych przede wszystkim na zajęciach praktycznych związanych z kształceniem aktora, tj. treningach, warsztatach teatralnych, prezentacjach autorskich technik pracy aktorów oraz zespołów działających i pracujących – w głównej mierze – w teatrach pozainstytucjonalnych. Wśród prowadzących znalazły się takie polskie grupy, jak: Akademia Ruchu, Teatr Ad Spectatores, Teatr Brama, Teatr CHOREA, Teatr Cinema, Teatr Dada von Bzdülów, Teatr Kana, Teatr Krzyk, Teatr Porywacze Ciał, Teatr Provisorium, Trzeci Teatr Lecha Raczaka, Teatr ZAR, Pracownia || ROSA, Studium Teatralne, Unia Teatr Niemożliwy, oraz

osobowości artystyczne, m.in. Artur „Arti” Grabowski, Janusz Stolarski i Anna Zubrzycki<sup>1</sup>.

Rozpoczynając zajęcia w ramach Akademii Teatru Alternatywnego, nie nosiłam się z zamiarem napisania książki, niemniej od samego początku prowadziłam skrupulatnie notatki ukazujące przebieg warsztatów, ich charakter, opis poszczególnych ćwiczeń składających się na nie oraz osobiste komentarze i uwagi. Intuicja badacza<sup>2</sup> szybko podpowiedziała mi, że mam do czynienia z bardzo interesującym materiałem, a możliwość wydania książki w ramach realizacji projektu dyplomowego dała mi impuls i śmiałość do podjęcia realizacji ciekawego, lecz niełatwego zadania. Dane mi było poznać i przetestować autorskie, często odmienne praktyki pedagogiczne związane z treningiem aktora, proponowane przez artystów reprezentujących różne tradycje i języki teatralne. Liczba, intensywność i różnorodność zajęć, wielu prowadzących – dwa zespoły podczas jednego zjazdu – spowodowała na mnie kłopoty bogactwa. Stałam bowiem przed zadaniem uchwycenia istoty treningu aktorskiego – wywiezionego z tradycji pracy teatrów niezależnych – rozwijanego przez zespoły reprezentujące różne pokolenia teatru oraz często odmienne formy, nurty i tradycje teatralne, m.in. teatr antropologiczny, społeczny, eksperymentalny, fizyczny, tańca, lalkowy. Rozległość tematyki oraz ogrom kwestii pokrewnych sprawił, że znalazłam się w kłopotliwej sytuacji, z której trzeba było jakoś

---

<sup>1</sup> Wśród prowadzących zajęcia podczas Aty znaleźli się również artyści i zespoły z zagranicy: Eugenio Barba i aktorzy Odin Teatret (Dania), Theodoros Terzopoulos i Savvas Stroumpos z Teatru Attis (Grecja), Per Spildra Borg z Teatru Stella Polaris (Norwegia), Oleh Stefan (Ukraina).

<sup>2</sup> Jestem adiunktem w Zakładzie Performatyki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

wybrnąć. Po pierwsze, bardzo krótki czas pracy z poszczególnymi grupami i artystami nie był wystarczający, by dobrze poznać i opisać metodę pracy danego zespołu (trzeba byłoby terminować w teatrach, które prowadziły zajęcia). Po drugie, chciałam ująć owo praktyczne doświadczenie zdobyte podczas Aty w jak najbardziej lapidarną formę. Pomogli mi w tym sami prowadzący, którzy – świadomie lub nie – konstruowali swoje zajęcia według pewnego słowa klucza. To właśnie te hasła podsunęły pomysł zebrania i uporządkowania wiedzy na temat treningu aktorskiego w teatrze alternatywnym w publikacji będącej swoistym słownikiem. Słowa klucze oddające istotę warsztatu określały zarazem charakter treningu. I tak na przykład u Doroty Porowskiej było to pojęcie „energia”, u Przemysława Błaszczaka – „centrum”, u Daniela Jacewicza – „grupa”, u Piotra Borowskiego – „uwaga”, u Zbigniewa Szumskiego – „fragmentaryzacja”, u Jolanty Krukowskiej – „ruch”, u Leszka Bzdyla – „oddech”. Postanowiłam ułożyć owe słowa klucze w porządku alfabetycznym i poprosiłam prowadzących o opracowanie ich autorskich definicji (pojęcia<sup>3</sup> zostały wybrane i zasugerowane przez autorkę po odbytych warsztatach). Sposoby konstruowania definicji były różne. Początkowo prowadziłam wywiady pogłębione, szybko jednak okazało się, że jest to za długa forma, nieoddająca istoty postawionego sobie i moim rozmówcom zadania. Później przyjął bardziej zdyscyplinowaną formę rozmowy, ale w większości przypadków prosiłam o wypowiedzi pisemne, dzięki którym rozmówcy najlepiej radzili sobie z narzuconą im formułą, jaką jest definicja (w moim rozumieniu: pogłębione, hasłowe, uściślone znaczenie

---

<sup>3</sup> Wśród definicji znalazły się dwa pojęcia teoretyczne („metoda”, „trening aktorski”) ukute przez prof. Grzegorza Ziółkowskiego, teoretyka i praktyka teatru, również prowadzącego zajęcia w ramach Aty.

i rozumienie danego pojęcia). Ostatecznie hasła, które składają się na publikację, przyjęły postać: definicji, rzetelnego opisu, naładowanej często emocjonalnym i subiektywnym ładunkiem wypowiedzi wychodzącej poza zagadnienie treningu aktorskiego czy krótkiej impresji. Ten różnorodny charakter wypowiedzi – początkowo przeze mnie ujednociany – stał się największym atutem publikacji. Udało się bowiem uciec od bezbarwnej, pseudonaukowej narracji na rzecz żywej, wartkiej dyskusji na temat treningu aktorskiego, pracy artystycznej prowadzonej przez uznane i charyzmatyczne osobowości teatru polskiego.

Sercem publikacji są bez wątpienia autorskie definicje, które postanowiłam wzbogacić opisem ćwiczeń odnoszących się według mnie do danego hasła. Moim celem było bowiem zachowanie właściwych proporcji pomiędzy teorią a praktyką. Dobór zaprezentowanych ćwiczeń jest autorski, subiektywny, niekonsultowany z autorami poszczególnych haseł, co mocno podkreślam na wstępie, mając na uwadze to, że autorzy – ale też odbiorcy – poszczególnych pojęć nie zawsze zgodzą się z moją propozycją. Zachęcam tym samym do własnych poszukiwań, modyfikacji, stawiania pytań i formułowania zarzutów.

Korzystając z doświadczeń zdobytych w Akademii Teatru Alternatywnego oraz wieloletniej pracy instruktora teatralnego, postanowiłam dołączyć i opisać ćwiczenia, które według mnie najtrafniej odnoszą się do danego pojęcia. Zadanie, jakie przed sobą postawiłam, okazało się niełatwe, żmudne i niosące sporo zagrożeń. Trudno bowiem ująć działanie w słowa. Istnieje ryzyko spłylenia tak podstawowego dla treningu aktorskiego interaktywnego doświadczenia emocjonalnego i cielesnego. Opisać w książce coś, co najlepiej zaprezentować, doświadczyć, biorąc przy tym na siebie odpowiedzialność za konsekwencje

płynące z tej propozycji<sup>4</sup>. Pomimo starań, jakich dołożyłam, by w opisie ćwiczeń zawrzeć najważniejsze zasady, ściśle wskazówki dotyczące ich realizacji<sup>5</sup>, apeluję o rozważne praktykowanie ćwiczeń zawartych w publikacji, a jednocześnie zachęcam do kreatywnego i krytycznego odbioru moich propozycji. Do publikacji dołączam notatnik, który ma służyć czytelnikowi do nanoszenia własnych uwag, spostrzeżeń, „przeróbek”. Potęga ćwiczeń stosowanych w treningu aktorskim polega bowiem na ich eksperymentalnej naturze i możliwości improwizacji. Na przekór wyżej wymienionym trudnościom i zagrożeniom książka ma być użytecznym przewodnikiem – nie podręcznikiem czy wykładnią jakiejś metody – kierowanym do wszystkich, którzy w jakiś sposób w praktyce lub w teorii zetknęli się z pojęciem treningu aktorskiego: aktorów (niezależnie od stopnia zaawansowania), performerów, trenerów, instruktorów, animatorów, pedagogów, studentów, badaczy, amatorów. Grono i poziom „wtajemniczenia w meandry treningu aktorskiego” moich adresatów są zróżnicowane, zdaję więc sobie sprawę, że taki też będzie odbiór mojej propozycji.

W publikacji zaprezentowałam najprostsze<sup>6</sup>, wielokrotnie sprawdzone przeze mnie w pracy ćwiczenia (również te prezentowane przez prowadzących Ate), które uporządkowałam według haseł składających się na słownik. Koncentrują się

---

<sup>4</sup> Ułatwieniem byłyby zdjęcia, szkice lub płyty z filmami, których z różnych względów nie mogłam dołączyć do publikacji.

<sup>5</sup> Na potrzeby książki przeprowadziłam z moimi studentami eksperyment polegający na użyciu przez grupę opisanych przeze mnie ćwiczeń w praktyce i sprawdzeniu tym samym ich rzetelności i przydatności.

<sup>6</sup> Długo zastanawiałam się nad wyborem poszczególnych ćwiczeń. Kierowałam się zasadą „im prościej, tym lepiej”, niemniej wiem (choćby z kulis rozmów uczestników Aty), że nie ma ćwiczeń uniwersalnych, które byłyby odpowiednie zarówno dla aktorów, animatorów, trenerów, jak i amatorów.

one na danej definicji, będąc jej praktycznym uzupełnieniem, niemniej często poza nią wychodzą. Znaczący to, że ćwiczenie przypisane na przykład do terminu „balans” można z powodzeniem wykorzystać w pracy nad „granicą”, „zaufaniem” czy „partnerowaniem”. Rozpoczynając pracę nad zestawem i opisem poszczególnych ćwiczeń, starałam się wysledzić ich proveniencje. Szybko okazało się, że ustalenie własności intelektualnej jest niemożliwe. Dynamiczny rozwój technik treningu aktorskiego i brak literatury w tym zakresie z jednej strony oraz poczucie konieczności usystematyzowania i opisanie swojej metody pracy przez samych artystów z drugiej sprawiło, że niewykonalne stało się odkrycie źródeł ćwiczeń przedstawionych w publikacji. Początkowo ćwiczenia zawierały adnotację, od kogo pochodzą. W czasie warsztatów i pisania książki okazało się jednak, że autorów tego samego ćwiczenia jest wielu. Najlepszym tego przykładem jest wielość „grupowego biegu po sali”, zaprezentowanego przez prowadzących Akademię Teatru Alternatywnego. Porzuciłam więc to zadanie z czystym sumieniem, ponieważ sami prowadzący często podkreślali, że nie przypisują sobie autorstwa ćwiczeń, na których opierali swoje warsztaty<sup>7</sup>.

Warto także wspomnieć o krótkich biogramach twórców biorących udział w pracach nad publikacją, które dołączyłam z dwóch powodów: po pierwsze, zależało mi na pokazaniu skali zjawiska, jakim jest współczesny teatr alternatywny, którego upadek po przełomie ustrojowym w 1989 r. ogłosił niejeden badacz, krytyk czy sami twórcy<sup>8</sup>; po drugie, lista artystów,

---

<sup>7</sup> Stąd w części instruktażowej stosuję adnotację: „ćwiczenie zostało zaproponowane”, a nie „ćwiczenie autorstwa”.

<sup>8</sup> Po zmianach ustrojowych 1989 r. teatr alternatywny przestał być opozycyjny wobec teatru instytucjonalnego, co według niektórych – postrzegających to zjawisko jako fenomen historyczno-artystyczny, przypisany kon-

którzy zgodzili się zaangażować w pracę nad publikacją, jest imponująca. Nie o same nazwiska jednak tu chodzi, ale o rzetelną wiedzę na temat treningu aktorskiego wspartą wieloletnim doświadczeniem, z którą autorzy hasel się podzielili, stając się tym samym współautorami niniejszego opracowania.

Oddaję w ręce czytelnika książkę będącą hybrydą aktorskiego słownika terminów treningu aktorskiego, zestawu ćwiczeń oraz swoistego dziennika pokładowego, będącego skrótowym zapisem przebytej drogi. Wyjaśnienia, choćby krótkiego, wymaga tytuł publikacji: *Alternatywny słownik terminów treningu aktorskiego*. Alternatywny, bo współtworzony przez twórców teatru alternatywnego<sup>9</sup>; alternatywny, bo ma stanowić alternatywę dla publikacji zaliczanych do literatury tematu. Słownik terminów<sup>10</sup>, bo taki kształt nadałam niniejszej książce, starając się ująć w strukturalne i kompozycyjne ramy rozległą wiedzę i doświadczenie wielu twórców. Treningu aktorskiego, bo... i tu zaczynają się kłopoty. Długo zastanawiałam się, czy nie użyć określenia „warsztat” lub „warsztaty”. Po dłuższym namyśle doszłam jednak do wniosku, że termin ten jest węższy (warsztaty to sposób przekazu treningu aktorskiego) od pojęcia „trening”, który również nie oddaje sedna sprawy. Trening implikuje wszak myślenie o wytężonym wysiłku fizycznym skupionym na ciele i – mówiąc przesadnie

---

kretniej sytuacji społecznej i politycznej – stanowiło nadrzędną cechę jego alternatywności. Stawiam tezę, że w wolnej Polsce formuła sceny offowej nie wyczerpała się, tylko uległa istotnym przeobrażeniom na gruncie estetyki, etyki, funkcji, organizacji, finansowania.

<sup>9</sup> Używam świadomie terminu „teatr alternatywny”, zdając sobie sprawę z braku jego precyzji i aktualności. Czytelnika odsyłam do moich publikacji, w których niejednokrotnie tłumaczę się z zasadności używania tego pojęcia.

<sup>10</sup> Rozważałam też użycie określenia „leksykon”.

– na jego tresurze. Tymczasem w publikacji skupiam się wraz z współautorami na takich pojęciach, jak: „relacja”, „zaufanie”, „energia”, „harmonia”. Zadaniem treningu aktorskiego jest bowiem wzmacnianie sprawności fizycznej, kondycji, przy jednoczesnym rozwoju duchowym, emocjonalnym. Trening aktorski to swoista aktywność psychofizyczna (połączenie treningu fizycznego z mentalnym), znosząca Kartezjański dualizm ciała i ducha, wpisująca się w holistyczne koncepcje ciała i umysłu, co niejednokrotnie podkreślali prowadzący podczas Akademii Teatru Alternatywnego. Wracając do tytułu niniejszej publikacji, problematyczne stało się dla mnie również użycie słowa „aktor”. Na samym wstępie podkreśliłam, że książkę kieruję do różnych odbiorców: aktorów, performerów, amatorów, instruktorów, animatorów, teoretyków, laików. Nie jest zatem ściśle ukierunkowaną propozycją treningu fizycznego dla aktorów, zestawem ćwiczeń doskonalących warsztat aktorski. Poza tym moje doświadczenie sceniczne nie jest na tyle duże, by pretendować do miana osoby uczącej przyszłych czy też obecnych adeptów sztuki aktorskiej. Zastanawiałam się nad użyciem słowa „performer”, ale właściwie dla większości osób szerokie znaczenie tego słowa – wywiedzione z tekstu Jerzego Grotowskiego<sup>11</sup> oraz *performance studies* – utraciło czytelność. Jest modne, chwytliwe, ale niewiele wnoszące. Ostatecznie więc zdecydowałam się na użycie określenia „trening aktorski”, bo jest to pojęcie ukonstytuowane i przyjęte w literaturze przedmiotu oraz w środowiskowym i powszednim dyskursie.

---

<sup>11</sup> J. Grotowski, *Performer. Od zespołu teatralnego do sztuki jako wehikuł*, w: idem, *Teksty zebrane*, Wyd. Krytyki Politycznej, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław – Warszawa 2012.



Nie wchodząc już w terminologiczne niuanse, chciałabym jeszcze poświęcić nieco uwagi tematowi treningu aktorskiego wywodzącego się z tradycji pracy teatrów niezależnych. Przygotowując zaplecze teoretyczne do napisania książki, próbowałam dotrzeć do publikacji omawiających interesujące mnie zagadnienie (tj. trening aktorski w teatrze alternatywnym po 1989 r.). Szybko okazało się, że istnieje duża luka w literaturze tematu. Na polskim rynku wydawniczym dominują opracowania poświęcone dokonaniom Jerzego Grotowskiego, Teatru Laboratorium i jego kontynuatorom, kilka tekstów na temat działalności Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice, parę artykułów poświęconych rzemiosłu aktorskiemu w teatrze niezależnym, odnoszących się głównie do pracy „ojców alternatywy”. Z wyjątkiem niedawno wydanej książki *Trening fizyczny aktora. Od działań indywidualnych do zespołu*<sup>12</sup> autorstwa Tomasza Rodowicza, Małgorzaty Jabłońskiej, Eliny Tonevej, Adriana Bartczaka, Adama Biedrzyckiego (Stowarzyszenie CHOREA), tekstu Lecha Raczaka z książki *Szaleństwo i metoda*<sup>13</sup> oraz rozdziału poświęconego aktorstwu z książki Grzegorza Ziółkowskiego *Dwugłos O CISZY*<sup>14</sup> (Pracownia || ROSA) – wydanych w głównej mierze dzięki staraniom samych autorów – nie znajdziemy szerszych opracowań dotyczących pracy warsztatowej teatrów z Polski, zaproszonych do prowadzenia zajęć

---

<sup>12</sup> Książka została opublikowana przez wydawnictwo PWSFTViT (2015), które wydało też dwie inne publikacje koncentrujące się na praktycznej stronie zawodu aktora: E. Baniewicz, *Rozmowy z Teresą Nawrot. Ćwiczenia według techniki Jerzego Grotowskiego*, PWSFTViT, Łódź 2012; Z. Cynkutis, *Aktor. Animator twórczych procesów*, PWSFTViT, Łódź 2012.

<sup>13</sup> L. Raczak, *Szaleństwo i metoda. 48 tekstów o teatrze*, Wyd. Miejskie, Poznań 2013.

<sup>14</sup> G. Ziółkowski, *Dwugłos O CISZY*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2016.

w ramach Akademii Teatru Alternatywnego. Brakuje opracowań poświęconych praktycznej stronie profesji aktora w teatrze alternatywnym<sup>15</sup> – przede wszystkim w zakresie szkolenia i treningu – w pracy takich zespołów i artystów, jak: Teatr Brama, Teatr Kana, Teatr Krzyk, Teatr Porywacze Ciał, Teatr ZAR, Janusza Stolarskiego, Anny Zubrzycki. Jako autorka monografii<sup>16</sup> jednego z wymienionych zespołów (Teatr Porywacze Ciał) muszę przyznać, że zbyt mało miejsca poświęciłam na opis i analizę autorskiej techniki pracy warsztatowej Katarzyny Pawłowskiej, rozwijanej z dużym powodzeniem pod szyldem „Studio Osobowości Teatru Porywacze Ciał”. Podobne braki zauważyłam w znakomitych książkach omawiających działalność Teatru Kana i Teatru Brama: *Głosy czasu. Teatr Kana – 25 lat i Droga Bramy*<sup>17</sup>. Z jednej strony można przedstawić argument, że wymienione zespoły nie opatentowały autorskiej metody treningu aktorskiego<sup>18</sup>, która mogłaby być powielana przez innych – co zresztą sami podkreślają, z drugiej ich wielo-

---

<sup>15</sup> Na rynku wydawniczym nie brakuje książek, poradników, podręczników, instruktarzy, tłumaczeń dla adeptów sztuki aktorskiej, nie ma natomiast opracowań dotyczących praktycznej strony profesji aktora we współczesnym polskim teatrze niezależnym.

<sup>16</sup> M. Grenda, *Teatr Porywacze Ciał*, Wyd. Naukowe WNS UAM, Poznań 2013.

<sup>17</sup> M. Poniatońska, R. Jagicki, M. Mostek (red.), *Głosy czasu. Teatr Kana – 25 lat*, Studio 69, Szczecin 2005; M. Poniatońska, *Droga Bramy*, Gmina Goleniów, Goleniów 2016.

<sup>18</sup> Nawet we wspomnianej książce Teatru CHOREA znajdziemy jasne stanowisko, że publikacja „nie służy opisaniu i propagowaniu modelu teatru i aktorstwa, jaki tworzy Chorea”. Odminną sytuację mamy w przypadku indywidualnych osiągnięć Anny Zubrzycki, która opracowała autorski program „Obecność przez głos aktorski”, który jednak nie został spisany, uporządkowany i opublikowany.

letnie doświadczenie w prowadzeniu warsztatów i treningów teatralnych jest na tyle bogate, ugruntowane i autorskie, że powinno stać się przedmiotem poważniejszych opracowań. Nie taki jednak jest cel tej publikacji. Zbyt mało czasu spędziłam na pracy warsztatowej z teatrami zaproszonymi do publikacji, by pokusić się o diagnozę i charakterystykę sposobu ich pracy warsztatowej. Jednakże bogaty i intensywny program Aty, moje wieloletnie zainteresowanie teatrem niezależnym oraz udział w licznych warsztatach pozwoliły mi na wyciągnięcie ogólnych wniosków na temat znaczenia treningu aktorskiego i warsztatów teatralnych we współczesnym teatrze alternatywnym (mowa o zespołach powstałych po 1989 r.<sup>19</sup>):

1. Trening aktorski, warsztaty teatralne w teatrze alternatywnym są substytutem formalnej edukacji teatralnej. Co więcej, mamy do czynienia z tendencją, że zawodowi, dyplomowani artyści doszkalają się w ramach edukacji teatralnej oferowanej przez teatry alternatywne.

2. Teatr alternatywny to teatr w dużej mierze eksperymentalny, poszukający nowych form i języków teatralnych, które można wypracować, stosując innowacyjne metody pracy w procesie tworzenia.

3. Trening aktorski ma na celu poszerzanie umiejętności artystycznych oraz utrzymywanie aktora w dobrej kondycji. Zwiększa jego możliwości operowania i panowania nad swoim ciałem, głosem, psychiką na scenie. Ciało aktorskie/performer-skie w teatrze alternatywnym to nie tylko główny instrument scenicznego wyrazu, ale również narzędzie eksploracji, poszukiwań w pracy artystycznej.

---

<sup>19</sup> Traktuję rok 1989 jako datę symboliczną, rozpoczynającą nowy etap rozwoju polskiego teatru alternatywnego, który w wyniku zmian ustrojowych musiał ulec redefinicji.

4. Charakterystyczny dla teatru niezależnego (postdramatycznego) styl przedstawień opartych na rozbudowanych partyturach głosowych i fizycznych, w których przekaz werbalny jest drugorzędny, gdzie rezygnuje się z efektów specjalnych, aktorskich protez na rzecz architektury wnętrza aktora, wymusza regularne praktykowanie treningu aktorskiego.

5. Aktorstwo alternatywne bazuje na ekspresji ruchowej i fizycznej. Aktor w teatrze offowym musi być wielofunkcyjny, przygotowany do wielu ryzykownych, wymagających szczególnego fizycznego zaangażowania wyzwań i różnych umiejętności (akrobatyka, chodzenie na szczudłach, taniec, złożone synchroniczne choreografie, działania performatywne) w różnych przestrzeniach (od sali teatralnej po plener).

6. Bogata oferta warsztatów teatralnych służy teatrom niezależnym jako forma zarobkowania.

7. Warsztaty teatralne organizowane przez dany zespół są formą naboru do teatru alternatywnego.

8. Regularny wspólny trening aktorski buduje grupę. Wspólnotowość to jedno z elementarnych haseł teatru alternatywnego.

9. Warsztaty budują środowisko – w ten sposób następuje migracja aktorów i wymiana doświadczeń.

10. Ciągłość pokoleniowa sprawia, że różne grupy wiekowe mogą spotkać się w praktycznym działaniu.

11. Regularne warsztaty uczą dyscypliny. Kształtują tak ważny w teatrze alternatywnym etos pracy oparty na dyscyplinie, rygorze, precyzji.

12. Warsztaty teatralne są początkiem pracy nad spektaklem, inicjują „teatr wymyślany” (improvizacja, kreacja zbiorowa, pisanie na scenie).

Chciałabym jeszcze powrócić do zbiorowego bohatera niniejszej książki, czyli zespołów i artystów prowadzących

zajęcia w ramach Akademii Teatru Alternatywnego. Sposób komponowania oraz przebieg warsztatów był bardzo różnorodny. O charakterze treningu aktorskiego decydowały różne czynniki: dobór ćwiczeń, wykształcenie zawodowe, pozateatralne zainteresowania instruktorów, ale także osobowość, charyzma, a nawet temperament prowadzącego. Uczestnicy mieli zatem do czynienia z rzetelnym, szczegółowo opracowanym planem działań, żywiłowym – zogniskowanym na improwizacji – grupowym działaniem, dynamicznym spotkaniem opartym głównie na charyzmie prowadzącego, interaktywnym pokazem autorskiej pracy warsztatowej i artystycznej, treningiem bazującym na hobbistycznych (medytacja, fitness, sztuki walki) lub profesjonalnych (arteterapia, fizjoterapia), ale pozateatralnych zainteresowaniach instruktorów, treningiem-wykładem opartym szerokim komentarzem odautorskim.

Punktem wyjścia niektórych zajęć był cykl różnych ćwiczeń (fizycznych, głosowych, rytmicznych, indywidualnych, grupowych) zamkniętych w sesję treningową bądź praca kreatywna stanowiąca jej przekroczenie, zwieńczona przygotowaniem indywidualnej etudy czy pokazem grupowym. Charakter pracy warsztatowej poszczególnych zespołów biorących udział w Akademii naznaczony był różnymi wpływami: dokonaniaми Grotowskiego, znajomością metod i technik pracy takich twórców, jak: Wachtangow, Stanisławski, Meyerhold, Czechow, współtworzeniem lub terminowaniem w ośrodkach edukacji teatralnej (Ośrodek Praktyk Teatralnych „Gardzienice”, Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards) oraz osobistym i zawodowym doświadczeniem nieustannie wzbogacanym, które w moim odczuciu było kluczowe. Na kształt i przebieg zajęć miała również wpływ grupa uczestników tworzących Akademię Teatru Alternatywnego, złożona z aktorów, reżyserów, choreografów, tancerzy, sportowców, pedagogów, anima-

torów z doświadczeniem w dziedzinie działań artystycznych, edukacyjnych, społecznych, nastawionych na samokształcenie i pracę grupową.

Na koniec wspomnę jeszcze o tym, o czym często mówili sami prowadzący. Nadrzędnym celem treningu aktorskiego w teatrze alternatywnym nie jest wypracowanie formy gwarantującej wysoką wydajność, skuteczność i zręczność sztukmistrza, ale stworzenie warunków do odczucia doznań o charakterze metafizycznym, kreatywności, samopoznania, realizacji osobistego i zespołowego procesu, podczas którego ujawniają się ukryte znaczenia, docieranie czy nawet przekraczanie niemożliwego, budowanie przestrzeni motywującej do działań artystycznych. Podstawową zasadą treningu aktorskiego w teatrze niezależnym jest bowiem proces tworzenia, nie cel. Proces indywidualny/wewnętrzny aktora i proces grupowy oparty przede wszystkim na działaniu, poszukiwaniu, przekraczaniu. Choć publikacja ta została przygotowana przez teoretyka (z zacięciem praktycznym), żywię nadzieję, że *Alternatywny słownik terminów treningu aktorskiego* będzie nie tylko przedmiotem lektury, ale także impulsem do polemiki, własnych poszukiwań, a przede wszystkim do praktyki. A więc do dzieła!

## **PODZIĘKOWANIA**

Książka ta nie powstałaby, gdyby nie zaangażowanie, serdeczność i otwartość wielu osób. Przede wszystkim składam podziękowania autorkom i autorom haseł składających się na publikację. Dziękuję recenzentowi Arturowi „Artiemu” Grabowskiemu za krytyczne i cenne uwagi, Monice Blige oraz autorowi zdjęcia wykorzystanego na okładce książki, fotografowi Eduardowi Gonzálezowi Camarze. Na koniec chciałabym

podziękować wszystkim osobom i instytucjom (Teatr Brama, Teatr Kana, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wyd. Naukowe WNS UAM), które umożliwiły mi wydanie tego słownika.