



języki TEATRU

niezbędnik młodego widza



Projekt dofinansowany
ze środków Funduszy
Szkolnych - Program
Edukacja



TEATR
IM. JULIUSZA
OSTERWY
W LUBLINIE



HARZOME CENTRUM
CHOREOGRAFICZNE
W LUBLINIE



Drogie i Drodzy

Projekt „Języki Teatru” powstał po to, aby przybliżyć Wam sztukę teatru z całym jej bogactwem i różnorodnością. Chcemy zaprosić Was do przestrzeni, gdzie niemal wszystkie formy ekspresji twórczej człowieka: żywe słowo, literatura, muzyka, śpiew, taniec, ożywiona forma, sztuki plastyczne; wszelkie sposoby, którymi człowiek próbuje wyrazić siebie i opowiedzieć o sobie, znajdują swój dom.

„Języki Teatru. Niezbędnik Młodego Widza” to broszura, w której skupimy się na odbiorze różnych form teatru. Postaramy się opowiedzieć Wam czym się charakteryzują, jakimi środkami operują, w jakiej formie prezentują treść i co nią w zasadzie może być. Chcemy, aby zebrane przez zespół projektowy wskazówki pomagały Wam w odbiorze i własnej interpretacji spektakli teatralnych oraz inspirowały do dalszego samodzielnego poznawania „języków”, którymi posługuje się teatr.

Dlaczego teatr?

Teatru przeznaczeniem, jak dawniej tak i teraz, było i jest, służyć niejako za zwierciadło naturze, pokazywać cnotę i wady jej rysy, złości żywy jej obraz, a światu i duchowi wieku postać ich i piętno – mówił tytułowy Hamlet ze sztuki Williama Szekspira.

Teatr jest miejscem, w którym możemy się spotkać i porozmawiać o wszystkim co nas – ludzi – dotyczy. Być może nawet, w dobie rozwoju technologii i zaniku bezpośredniej komunikacji, teatr będzie jednym z niewielu miejsc prawdziwej i bezpośredniej wymiany energii międzyludzkiej, gdzie człowiek wciąż będzie namacalnie czuł obecność drugiego człowie-

ka, będzie chciał mówić do niego i słuchać go. Teatr jest miejscem, w którym nic co ludzkie nie przestaje być przedmiotem badań, w którym zadaje się pytania najtrudniejsze, również te o sens i cel istnienia we wszechświecie. Miejscem, gdzie człowiek może spotkać samego siebie, przyjrzeć się sobie, być może lepiej siebie zrozumieć. Wreszcie miejscem, w którym kreatywność, wyobraźnia i wrażliwość od najdawniejszych czasów znajdują swoje ujęcie.

Jako twórcy teatralni zrzeszeni w Związku Artystów Scen Polskich, pragniemy przyciągnąć do teatru widzów czułych i wrażliwych, którzy przychodzą z otwartymi sercami i umysłami w poszukiwaniu przeżycia, refleksji, wzruszenia – bo jak mawiał patron jednego z lubelskich teatrów – Juliusz Osterwa: *Sztuka nie jest dla tych, którzy chcą tylko patrzeć. Sztuka jest dla tych, którzy chcą się zmieniać.*

Pamiętajcie, że jako widzowie, nie jesteście jedynie biernymi odbiorcami, ale poprzez swoją uważność i wrażliwość współtworzycie każde dzieło teatralne. Posiadacie wolność interpretowania tego, co oglądacie na scenie. Każdy widz odbiera spektakl inaczej, odnosząc to co widzi i słyszy do własnych doświadczeń i przeżyć, do własnego poczucia estetyki lub poczucia humoru. Pozwólcie, aby Wasze uczestnictwo w spektaklu z perspektywy widzów było intymnym przeżyciem, mierzonym jedynie Waszą własną wrażliwością i wyobraźnią, a nie narzuconymi schematami myślenia i interpretowania.

Życzymy Wam, aby nowo zdobyte wiedza i umiejętności umożliwiły jak najpełniejsze przeżywanie sztuki teatru!

Teatr dramatyczny

Umowność

Wszystko to, co oglądamy w teatrze, jest umowne.

Sam fakt, że jedna grupa ludzi przychodzi w określone miejsce i w określonym czasie, żeby obejrzeć opowieść, którą odegra na scenie druga grupa ludzi, już jest pewną umową między jednymi i drugimi, prawda?

A jeśli tak jest, to dlaczego nie dać się jeszcze bardziej ponieść fantazji i „umówić się”, że w przedstawionej na scenie opowieści, bohaterowie będą porozumiewać się ze sobą za pomocą wiersza albo śpiewu? W teatrze lalkowym będziemy przeżywać emocje wraz z bohaterami, mimo że są oni przedstawieni za pomocą lalek. W teatrze tańca natomiast, wszystkie emocje bohaterów zostaną wyrażone za pomocą ruchu.

Każdy spektakl teatralny posługuje się konwencją, czyli umownym zestawem reguł, zasad i środków wyrazu wybranych przez twórców, które definiują sposób inscenizacji świata przedstawionego na scenie.

W naszej pracy przyjrzymy się czterem podstawowym estetykom teatralnym, czyli teatrowi dramatycznemu, teatrowi lalek, teatrowi muzycznemu i teatrowi tańca. Każdy z tych gatunków posługuje się bogactwem języków i konwencji teatralnych.

Zacznijmy od najbardziej klasycznego, czyli teatru dramatycznego.

Teatr dramatyczny jest to rodzaj teatru, w którym tekst literacki i jego interpretacja stanowi centralny element spektaklu. Zadaniem reżysera, aktorów i innych twórców jest wyobrażenie sobie świata opisanego w tekście literackim i przedstawienie go na scenie. Pamiętajmy jednak, że tych wyobrażeń może być tyle, ilu jest twórców.

Historia teatru i dramatu sięga czasów antycznych. Sztuki antycznego Sofoklesa czy renesansowo-barokowego Szekspira, doczekały się ogromnej liczby inscenizacji i wciąż są wystawiane. Zastanawialiście się, dlaczego tak jest?

Wynika to z faktu, że najwybitniejsze dramaty klasyczne, a także adaptacje powieści, poruszają uniwersalne tematy dotyczące natury ludzkiej – dlatego nigdy nie przestają być aktualne. Jednak to do reżysera, dramaturga i aktorów należy wydobyć z tekstu lub granej roli tych elementów, które szczególnie rezonują ze współczesnym światem, a także tych, które szczególnie inspirują ich własną wrażliwość i wyobraźnię.

Interpretacja jest elementem wolności twórczej, dlatego każda inscenizacja, np. szekspirowskiego „Hamleta”, jest inna: raz jest grana w kostiumie z epoki, a raz przeniesiona do czasów współczesnych. Sam bohater tej sztuki – Hamlet, w zderzeniu z wyobraźnią i osobowością grającego go aktora, za każdym razem nabiera nowych cech.



Literatura

Rodzaj literacki przeznaczony do wystawienia sztuk na scenie nazywany jest dramatem. Ten natomiast, dzieli się na dwa podstawowe gatunki, czyli tragedię i komedię. Ten klasyczny podział jednak często się zaciera, a sztuki teatralne łączą powagę z humorem. Dramaty pisane są w bardzo różnych stylach; mogą być pisane wierszem, jak np. w dramacie romantycznym („Dziady” A. Mickiewicza) lub stylem potocznym, np. w klasycznym dramacie amerykańskim („Tramwaj zwany pożądaniem” Tennessee Williamsa). Teatr dramatyczny nie sięga jednak wyłącznie po dramaty, lecz często przenosi na scenę także inne gatunki literackie, np. powieść czy reportaż. Takie dostosowanie tekstu niedramatycznego do potrzeb teatru nazywa się adaptacją.

Reżyseria

Reżyser jest osobą, która nadaje kształt całości spektaklu. Zwykle to jego wyobraźnia jest kluczowa, jego wizji podporządkowana jest praca pozostałych twórców. Reżyser odpowiada za spójność przedstawionego na scenie świata, za język i za ogólny wydźwięk spektaklu. Istnieją reżyserzy, którzy starają się jak najwierniej pokazać na scenie to, co napisał autor sztuki, ale są i tacy, którzy przy pomocy tekstu dramatycznego, tworzą na scenie swoją autorską wypowiedź i swój własny język sceniczny (np. Jerzy Grzegorzewski, Krzysztof Warlikowski).

Dramaturgia

Najprościej rzecz ujmując, dramaturgia jest to sposób budowania i opowiadania utworu dramatycznego lub scenicznego, tak by był on spójny i wydobywał znaczenia, na których zależy twórcom.

Klasyczny model dramaturgii wywodzi się od Arystotelesa, który wprowadził zasady jedności miejsca (akcja dzieje się w jednym miejscu), czasu (akcja wydarza się w ciągu doby) i akcji (jeden główny wątek). Od niego również pochodzi słynne pojęcie „katharsis”, czyli duchowo-emocjonalnego oczyszczenia, którego ma doświadczyć widz.

„Dramaturgia” nie jest pojęciem tożsamym z „dramatopisarstwem”. Pamiętajmy, że dramat jako tekst literacki jest odrębnym dziełem, natomiast użyty w teatrze staje się pretekstem do podjęcia jakiegoś tematu, który nurtuje twórców.

Zadaniem dramaturga w dzisiejszym teatrze jest takie skomponowanie tekstu dramatycznego (nowego lub istniejącego, np. jednego z dramatów Szekspira), aby stworzyć spójną konstrukcję i wydobyć te sensy i konteksty, na których zależy reżyserowi. W tym celu stosuje się zabiegi dramaturgiczne, takie jak skróty w tekście, zmiana układu kolejności scen, kompilowanie ze sobą różnych tekstów literackich w jeden scenariusz itd.

Na przykład w spektaklu „Tramwaj zwany pożądaniem” Tennessee Williamsa realizowanym w Teatrze Osterwy, reżyser – Kuba Kowalski – chciał poruszyć temat różnych aspektów kobiecości i męskości. W tym celu dokonał zabiegu dramaturgicznego na tekście Williamsa, który polegał na tym, że główną rolę żeńską w dramacie – Blanche, rozpiisał na trzy aktorki, a każda akcentowała inną część osobowości bohaterki. Podobnie było z główną rolą męską, czyli Stanleym.

Konwencja

W teatrze dramatycznym najbardziej rozpoznawalną jest konwencja realistyczna, to znaczy taka, w której aktorzy zachowują się „jak w życiu”, a scenografia i kostium ma odwzorowywać konkretne miejsce i konkretny czas. Teatr posługuje się jednak znacznie większą ilością konwencji. Jednym z przykładów jest groteska, gdzie świat przedstawiony jest wyolbrzymiony i przerysowany, co wyraża się poprzez sformalizowaną grę aktorów, a także nadwyraziste wykreowanie świata poprzez kostium, charakterystyczną scenografię. Współczesny teatr często bawi się konwencjami, miesza je, za każdym razem tworząc odrębny „język” spektaklu.

Ćwiczenie:

- **Wypowiedz kwestię Romea lub Julii z tzw. „sceny balkonowej” z dużą emfazą, przyjmując pozy i gesty podkreślające poetyckość i historyczność tego tekstu.**
- **Następnie spróbuj powiedzieć ten sam tekst wyobrażając sobie, że jest to Twój naturalny język komunikowania i wyrażania się. Zanim wypowiesz słowa napisane przez Szekspira, spróbuj zrozumieć i wydobyć sens i intencje zawarte w tym tekście i wyrazić je własnymi słowami.**

„Tramwaj zwany pożądaniem” – reż. Kuba Kowalski, fot. Natalia Kabanow, Teatr im J. Osterwy w Lublinie



Poniżej zdjęcia ze spektakli, utrzymanych w dwóch różnych konwencjach, wyrażających się w charakterystyce i ekspresji gry aktorskiej.



„Był sobie polak, polak, polak i diabeł”,
reż. Remigiusz Brzyk, fot. Bartłomiej Sowa,
Teatr im. J. Osterwy w Lublinie



„Tramwaj zwany pożądaniem”, reż. Kuba Kowalski,
fot. Natalia Kabanow, Teatr im. J. Osterwy w Lublinie

Gra aktorska

Oglądając dobry spektakl lub film, często zapominamy o tzw. aktorstwie. Zaczynamy śledzić losy bohaterów opowiadanej historii, zaczynamy ich lubić, bądź czujemy niechęć. Razem z nimi przeżywamy emocje, obserwujemy ich wzajemne relacje, dążenia, marzenia i za ich sprawą poznajemy fabułę sztuki. Jednak, żeby widz mógł utożsamić się z nimi i w pełni podążać za granym przez aktora bohaterem, aktor musi zastosować odpowiednie środki wyrazu, aby uwiarygodnić graną przez siebie postać. Środki wyrazu stosowane przez aktorów są zależne od konwencji – od bardzo realistycznych, skupiających się przede wszystkim na prawdzie wewnętrznej bohatera i na minimalizmie formy (amerykański dramat psychologiczny), po bardzo sformalizowane i wyolbrzymione gesty i mimikę, często stosowane np. w inscenizacjach dramatów Gombrowicza czy Witkacego.

Techniki aktorskie



Najczęściej stosowaną techniką jest „system Stanisławskiego”. Wyobraźcie sobie, że jeszcze na początku XX w., spektakle najczęściej powstawały w kilka dni, a aktorstwo polegało na zestawie póz, min i gestów, dobieanych schematycznie do granej roli. Jeśli aktor grał zakochanego – to mówił z tzw. emfazą – wyniośle i prężąc ciało. Jeśli starca – to mówił i poruszał się powoli, stosował ochryply głos itd.

W Polsce powstał nawet podręcznik pt. „Mimika” autorstwa Wojciecha Bogusławskiego, opisujący ten rodzaj aktorstwa.



W śmiechu oba zakątki gęby wciągają się i wznoszą

Rycina z książki „Mimika” Bogusławskiego przedstawiająca mimikę twarzy.

I nagle w Rosji pojawił się ktoś, kto zaczął namawiać aktorów aby przestali powielać schematy i zaczęli analizować postać, wyobrazić sobie co czuje i myśli w danej sytuacji granej przez nich bohater. Uczył aby wyobrażali sobie również, co sami mogliby czuć i myśleć, gdyby im się przydarzyło coś podobnego. Namawiał aktorów do szukania w sobie prawdy o granej postaci. Ów „ktoś” to Konstanty Stanisławski, który zrewolucjonizował myślenie o aktorstwie.

Praca w pogłębiony psychologicznie sposób jest stosowana na całym świecie, co można za-



Konstanty Stanisławski, fot. domena publiczna

obserwować np. u aktorów grających w znanych amerykańskich filmach i serialach. Kontynuatorami tego sposobu nauczania byli między innymi: Michaił Czechow, Stella Adler, Lee Strasberg czy Sanford Meisner. W Polsce podobny sposób myślenia o pracy aktora wprowadził Juliusz Osterwa – patron lubelskiego teatru dramatycznego.



Juliusz Osterwa,
fot. domena publiczna

Ćwiczenie:

Przeczytaj scenę balkonową z *Romea i Julii*. Jeśli utożsamiasz się z Romeem, wyobraź sobie, że zakradasz się wieczorem pod okno ukochanej, aby z nią porozmawiać. Jeśli utożsamiasz się z Julią, wyobraź sobie, że rozmawiasz z ukochanym późnym wieczorem przez okno, mimo niechęci rodziców, którzy są w domu. Zadaż sobie pytanie: co by było gdybym był w jej/jego sytuacji? Jakie myśli i uczucia towarzyszyłyby mi w tych okolicznościach?

Muzyka

Muzyka w teatrze dramatycznym może pełnić różne funkcje – może stanowić ilustrację dźwiękową zdarzeń scenicznych lub budować klimat i napięcie w przedstawieniu. Muzyka do spektaklu nie zawsze składa się z klasycznie rozumianych utworów muzycznych. Czasem jest to zbiór dźwięków, które świadomie użyte, budują ścieżkę dźwiękową spektaklu.

Choreografia

Najlepsza choreografia to ta, której nie widać – mówił Henryk Tomaszewski – założyciel Wrocławskiego Teatru Pantomimy.

Słowo „choreografia” najczęściej kojarzy się nam z jakimś układem tanecznym, prawda?

Zadaniem choreografa w spektaklu dramatycznym jest stworzenie spójnego „ruchu scenicznego”, który będzie stanowić element języka spektaklu. Niekoniecznie jednak musi to być taniec. Często oglądając spektakl nie zdajemy

sobie sprawy, że sposób chodzenia i poruszania się aktorów, organicznie związany z graną przez nich postacią czy sposób rozmieszczenia aktorów na scenie, jest również efektem pracy choreografa.

Scenografia

W spektaklach realizowanych w konwencji realistycznej, scenografia zwykle odtwarza pomieszczenie, w którym odbywa się akcja, np. salon, kuchnia, ulica miasta.

Przestrzeń wykreowana w spektaklu nie musi jednak być dosłowna. Przestrzeń w spektaklu może być abstrakcyjna lub może mieć znaczenie symboliczne. Na przykład w spektaklu Teatru Osterwy „Noc śpiewa swoje pieśni” w reż. Łukasza Lewandowskiego, opowiadającym o kryzysie i rozpadzie relacji między małżonkami, aby podkreślić alienację, uwięzienie i bezradność bohaterów, scenografka Katarzyna Stochalska stworzyła przestrzeń otoczoną kratami, pośród których znajduje się jedynie łóżko.

„Noc śpiewa swoje pieśni”, reż. Łukasz Lewandowski, fot. Maciej Rukasz, Teatr im. J. Osterwy w Lublinie



Wskazówki dla widza:

Odpowiedz sobie na kilka pytań, które pozwolą na pogłębienie doświadczenia teatralnego.

- Kto jest bohaterem spektaklu? Jakie jest miejsce akcji, jaki czas?

- Jaka konwencją posługuje się spektakl?

- Jakie metafory zauważasz?

- Jaka jest relacja pomiędzy bohaterami? Czy mają inne intencje niż te zapisane w słowach? Czego potrzebują od siebie nawzajem? Do czego dążą?

- Czy rekwizyty, elementy scenografii i kostiumy mają jakieś znaczenie symboliczne? Jakie? Dlaczego?

- Jakich środków użyli twórcy, żeby pokazać dany świat? Co to mówi o tym świecie? Co Tobie wydaje się szczególnie bliskie/obce/atrakcyjne?

- Czy w danym spektaklu dramaturgia jest skupiona na akcji i fabule, czy raczej na wewnętrznych przeżyciach bohaterów i ich relacjach?

- Jeśli przeczytałeś daną sztukę przed przyjściem do teatru lub widziałeś inną inscenizację tego samego dramatu, zwróć uwagę, które wątki i zagadnienia zawarte w sztuce są szczególnie wyodrębnione w tej inscenizacji? Czym różni się ta interpretacja dramatu od innych,

które widziałeś? Co Twoim zdaniem twórcy chcą opowiedzieć za pomocą tej sztuki? Jakie chcieli postawić pytania ?

- Co nazwałbyś ważnym? Co Ciebie dotyka? Porusza? Co złości, a co wzrusza?

- Jak się czujesz? Czy jesteś znudzony? Czy to Twoje skupienie jest niskie, czy to kwestia dramaturgii spektaklu?

- Jakie osobiste doświadczenia kojarzą Ci się z danym spektaklem? Z jaką refleksją wychodzisz z teatru?

Opracował: Daniel Salman

Teatr lalek

Teatr lalek jest rodzajem widowiska teatralnego, w którym występują lalki animowane (mówiąc inaczej: ożywiane) przez aktora – lalkarza. Animator może być ukryty za parawanem, tworząc iluzję, że lalka sama się porusza lub być widoczny dla widza. Spektakle mogą być stworzone w oparciu o tekst literacki, jak dramat, wiersz czy proza lub bez literackiego źródła.

Historia sztuki lalkarskiej sięga starożytności. Wywodzi się z obrzędów kultowych, a najwcześniejsze jego ślady znajdziemy w starożytnym Egipcie. W Polsce teatr lalkowy pojawił się w XV wieku i był związany z szopką. Ogromny wpływ na teatr lalek miał Sergiej Obrazcow (żył w latach 1901–1992), znakomity aktor, reżyser i pedagog. To dzięki niemu teatry lalkowe w powojennej Polsce stały się teatrami zawodowymi. Pojawiły się pierwsze szkoły teatralne, kształcące przyszłych lalkarzy. Obecnie takie szkoły mieszczą się we Wrocławiu i Białymstoku.

Jedną z najciekawszych postaci polskiego teatru lalek był Jan Dorman. Nierozumiany przez ówczesne środowisko, traktowany jako dziwak, ekscentryk. To on jako pierwszy porzucił parawan i pokazał stojącego za nim aktora z lalką i bez. Wszystko to wydarzyło się w spektaklu „Krawiec Niteczka” w roku 1958. Od tego momentu jego poszukiwania artystyczne ewoluowały, zerwał z klasyczną narracją i wprowadził swobodną kompozycję tematów – swoisty poetycki język. Aktorzy wypowiadali teksty w rytmie rymowanek, wylczanek, gier dziecię-



Sergiej Obrazcow, fot. domena publiczna

cych. Jan Dorman unikał dosłowności i ilustracyjności. Bawił się znaczeniem rekwizytu, lalki i aktora użytego na scenie. Do najwybitniejszych postaci polskiego teatru lalek możemy zaliczyć Jana Wilkowskiego, Leokadię Serafinowicz, Henryka Jurkowskiego czy Krzysztofa Raua.



Lalka: forma ożywiona

Cytując Henryka Jurkowskiego, wielkiego historyka i teoretyka teatru lalek: *Lalka teatralna jest trójwymiarową figurą wykonaną z rozmaitych materiałów, takich jak: drewno, wosk, papier-mâché (masa papierowa) płótno tkane lub metal, z intencją zastosowania jej w widowisku teatralnym jako przedstawienie człowieka lub innych żywych lub fantastycznych stworzeń.*

W klasycznym teatrze lalek możemy wyróżnić następujące grupy lalek:

Pacynki – jedno lub dwuręczne. Jest to lalka – rękawiczka, której głowa nasadzana jest na palce aktora, tworzące przedłużenie szyi.

Jawajki – głowa lalki jest osadzona na dłuższym bądź krótszym kołku. Dzięki temu uzyskuje pełną zdolność obrotu niezależnie od ciała lalki. Ręka aktora stanowi przedłużenie jej ciała i jest ukryta pod kostiumem. Dłonie są zakończone drutami (czempuryty), dzięki którym aktor może wyprowadzać gest lalki.

Marionetki – podwieszane na niciach (tzw. marionetka włoska) lub zamocowane na drucie (tzw. marionetka sycylijska). Postać tworzy się najczęściej z drewna lub żywicy epoksydowych. W dzisiejszych czasach części marionetki powstają z kompozytu przy pomocy drukarki 3D. Lalkę kontrolujemy za pomocą krzyżaka (kontrolera) ułożonego w poziomie lub w pionie. To do niego podczepiamy nici przymocowane do lalki.

Maski – mogą przybierać różne formy, od antropomorficznych po całkowicie abstrakcyjne. Mogą zasłaniać tylko część twarzy aktora lub całą głowę, a nawet szyję. Wykonywane są z papier-mâché, skóry, tworzyw termoplastycznych (np. worbla).

Kukły – są osadzone na kiju. Głowa jest przytwierdzona do kija nieruchomo, a ręce i nogi zwisają bezwładnie. Ruch lalki odbywa się poprzez podrzucanie kija z jednoczesnym obracaniem na boki. W założeniu należy tak opanować lalkę, aby ręce i nogi mogły się bujać rytmicznie, sprawiając wrażenie chodu.



Lalki kukły w spektaklu „Wilk i trzy świnki oraz leśniczy, co strzeże dzicy” reż. (zbiorowa) Katarzyna i Łukasz Staniewscy, Natalia Sacharczuk, Kinga Matusiak – Lasecka i Daniel Lasecki, Teatr im H. Ch. Andersena w Lublinie, fot. Tomasz Tylus



Lalki stolikowe w spektaklu „Królowa Śniegu” reż. Krzysztof Rzączyński, Teatr im H. Ch. Andersena w Lublinie, fot. Tomasz Tylus

Lalki stolikowe – poruszane przez kilku animatorów. Najczęściej gra się nimi na podestach – stąd nazwa. Lalka ta ma ruchome wszystkie części ciała, podobnie jak marionetka, tylko że nie ma nici. Do jej trzymania często używa się kołków zamocowanych w korpusie i głowie lalki. Jeden z animatorów kontroluje głowę i korpus, a pozostali ręce i nogi. Prowadzenie tej lalki wymaga koordynacji manualnej wszystkich aktorów przypisanych do tej postaci.

Pyskówki – zwane inaczej lalkami mimicznymi lub mapetami. Ręka animatora schowana jest w korpusie lalki, a dłoń porusza się wewnątrz głowy/paszczy lalki, przez co postać może mówić (kłapać) i wykonywać przeróżne miny. Dłonie lalki poruszane są za pomocą drutów (czempurytów, podobnie jak u jawajki) lub mogą to być żywe dłonie aktora. Lalka najczęściej wykonywana jest z gąbki, która zapewnia pełną elastyczność w operowaniu mimiką twarzy. Za twórcę mapetów uważa się Jima Hensona (znanego choćby z całej serii programów „Muppet Show”).



Lalki pyskówki (mapety) w spektaklu „Dziób w dziób”, reż. Elżbieta Depta, Teatr im H. Ch. Andersena w Lublinie, fot. Przemysław Bator

Tintamareski – łączące głowę aktora z przymocowanym do szyi ciałem lalki. Formy te mają zmienione proporcje (duża głowa aktora w kontrze do małego ciała lalki), dają to efekt komiczny, groteskowy i w takim charakterze sztuk najczęściej występują. Osoba uczycząca twarzy lalce musi stosować przerysowaną mimikę. Do poruszania postaci można też użyć dodatkowego aktora, który stojąc za animatorem, na którym wisi lalka, porusza dodatkowo nogami. Stwarza to większe pole do ruchowej ekspresji postaci.

Lalki żyworękie – wykorzystują żywą rękę lub rękę aktora. Jedną dłoń kontroluje głowę, a druga gestykułuje. Kiedy animator wykorzystuje obie dłonie, głowa lalki jest zamocowana na jego głowie.

Tradycyjne pojmowanie „lalki” nie określa jej w całości. Właściwie każdy przedmiot ożywiony przy pomocy aktora/animatora może stać się lalką. Może to być rekwizyt – przedmiot codziennego użytku, kawałek materiału, płachta papieru, ruchomy punkt świetlny itp. We współczesnym teatrze lalek coraz częściej odchodzi się od technik (lalek) klasycznych na rzecz rozwiązań hybrydowych, np. łączenie przedmiotu z ciałem animatora. Jednym z najwybitniejszych artystów stosujących tą technikę jest Duda Paiva (właściwie Eduardo de Paiva Souza), Brazylijczyk, performer i tancerz, ale przede wszystkim artysta lalkarz, choreograf i reżyser. Łączy on lalkę wykonaną z gąbki z różnymi częściami ciała. Oto jak sam opisuje to doświadczenie: *Czułem się swobodnie, używając swojego ciała do wyrażania siebie. Teraz praca z lalką oznaczała, że musiałem oddać życie innej istocie. Zaintrygowano mnie to, chociaż nie wiedziałem dlaczego. Aż pewnego dnia, kiedy położyłem rękę na szyi Porshii, (imię lalki) uderzyło mnie, że nagle rozpoznaję uczucie sprzed lat. Dotknięcie szyi cofnęło*

mnie do młodości, kiedy borykałem się z ciężkimi infekcjami oczu, powodującymi czasową ślepotę. W tym czasie trzymałem brata za kark, pozwalając mi prowadzić mnie ulicami naszego rodzinnego miasta. Wsuniecie dłoni w szyję Porshii przywróciło mi poczucie zaufania, bycia prowadzonym i połączonym z kimś innym. Od tego momentu zacząłem zdawać sobie sprawę, że łącząc się z lalką, mogę ożywić odrębną energię. [...] zacząłem zwracać się do lalki jak do odrębnej istoty, której mógłbym użyć do przedłużenia własnego ciała.

Kostium

We współczesnym teatrze lalek coraz rzadziej używa się parawanów zasłaniających aktora. Animator będąc na widoku musi nosić kostium. Może on być w kolorze tła scenografii np. bieli, zieleni (taki strój niejako zlewa się z tłem) lub w czarnym i tonąc w mroku poza oświetleniem scenicznym. Animatorzy stosują jeszcze różne zasłony twarzy w postaci kapturów lub pełnych zasłon z siatką na oczy. Wszystko to po to, aby twarz aktora swoją mimiką nie odwracała uwagi od lalki. Często jest jednak tak, że twarz aktora jest widoczna, a kostium nie służy tylko do jego ukrycia. Kiedy aktor staje się widoczny dla widza, to jego kostium może być dopełnieniem lub „odbiciem” wyglądu lalki i dopowiadać nam coś o lalce - postaci.

W spektaklu, „Królowa Śniegu” (reż. Krzysztof Rzączyński), animatorzy noszą takie same stroje jak lalki, którymi grają. Aktorzy odgrywają sceny ze swoich wspomnień za pomocą lalek. Poprzez taki sam kostium dają widzowi znak, że lalka i aktor to ta sama postać.

W „Solaris” (reż. Aga Błaszczak), w tym samym teatrze, trzy aktorki animujące lalkę – Harey (jedną z głównych postaci w powieści Lema), noszą szare stroje będące odbiciem kostiumu tej lalki, który jest w kolorze białym.

ma symbolizować protoplazmatyczny oceaniczny byt, pokrywający tytułową planetę, a którego ludzkim tworem jest wyżej wymieniona Harey. Aktorki poprzez kostium stają się tym oceanem, który niejako powołuje lalkę do życia, a tym samym sprawuje nad nią pełną kontrolę. Życie postaci bez oceanu staje się niemożliwe.

„Solaris” reż. Aga Błaszczak, fot. Marcin Pietrusza,
Teatr im H. Ch. Andersena w Lublinie

Światło

Poprzez zmianę barwy i intensywności oddaje atmosferę sceny lub ilustruje miejsce akcji. Zastosowana barwa dodatkowo podkreśla emocje bohaterów, np. czerwona – zagrożenie, a niebieska – smutek.

Dodatkowo, oświetlenie w teatrze lalek może pełnić rolę maskującą, gdy lalki teatralne poruszają się w wyznaczonych korytarzach świetlnych, ukrywając manipulującego nimi animatora. Za pomocą zmiany kątów padania światła na obiekt możemy zmieniać percepcję kształtu. Obraz może się wyostrzać, zacierać, ulegać przemianie za sprawą cienia.

Wskazówki dla widza:

- Zwróć uwagę na wygląd lalki. Czy jest to forma realistyczna czy abstrakcyjna? Czy postać coś symbolizuje?
- Dlaczego w ogóle w spektaklu pojawiają się lalki, czy zastępują tylko aktora, a może to „zastępowanie” opowiada nam coś więcej o bohaterze?
- W jaki sposób porusza się lalka? Antropomorficzny czy abstrakcyjny? Czy to coś znaczy dla Ciebie?

bie? Jaki ma to wpływ na przebieg akcji?

- Jaka jest relacja między lalką a muzyką? Czy lalka reaguje ruchem na muzykę, a może wchodzi z nią w dialog?

- Jak zachowuje się animator wobec lalki? Czy tylko nią porusza, czy też komentuje jej zachowania lub z nią dialoguje? Co to dla Ciebie znaczy? Jakie skojarzenia to wywołuje? Jak takie działanie ma wpływ na ich wzajemne relacje, na opowiadanie historii?

- W teatrze formy cała przestrzeń może być żywym obrazem, może nie być tekstu literackiego albo szczątkowy. Przedmioty mogą wydawać swoje dźwięki i w ten sposób nam coś komunikować. Jakich emocji doświadczasz podczas oglądania takiego ruchomego obrazu, jakie myśli, skojarzenia bądź wspomnienia może on w Tobie wywołać?

Opracował: Bartosz Siwek

Teatr muzyczny



Muzyka towarzyszy ludzkości od zarania dziejów w różnych formach. Zamknijcie oczy i wyobraźcie sobie jakieś pierwotne plemię. Takie plemiona w swoich rytuałach używały dźwięku, wystukiwały rytm, poruszały swe ciała w prostych płaszcach. Przecież można powiedzieć, że już wówczas rodził się swego rodzaju teatr muzyczny, gdyż muzyka, śpiew i taniec zaczynały tam razem ze sobą współgrać, tak jak ma to miejsce właśnie w teatrze muzycznym.

Teatr muzyczny jest pojęciem niezwykle obszernym i skupia w sobie wiele muzycznych gatunków, m. in. operetkę, musical, balet, rewię czy koncert. Niejednokrotnie pojawiają się również w teatrze muzycznym dzieła operowe. Jedną z cech charakterystycznych teatrów muzycznych jest właśnie zróżnicowany gatunkowo repertuar.

Najważniejsze gatunki występujące w teatrze muzycznym:

Opera – to syntetyczne dzieło dramatyczno-muzyczne, którego składowymi są partie wokalne (solowe, zespołowe i chóralne), instrumentalne, czasem baletowe (np. Mazur w „Halce” lub „Strasznym dworze”) oraz mówione.

Ze względu na tematykę, opery dzielimy na:

- 1) operę seria, czyli poważną (w muzyce francuskiej grand opera lub drama liryque),
- 2) operę buffa, czyli komiczną,
- 3) operę semiseria, czyli wersję pośrednią.

Oprócz powyższych, wyróżnić należy formę singspielu (po polsku śpiewogra, po francusku vudeville), gdzie partie wokalne przeplatają się z tekstami mówionymi. Taką budowę mają popularne „Czarodziejski flet” i „Uprowadze-

„Don Giovanni” (opera), Wolfgang Amadeusz Mozart, reż. Wojciech Adamczyk, fot. Natalia Rudenco, Opera Lubelska



nie z Seraju” Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Dramat muzyczny – jego twórcą był niemiecki kompozytor Ryszard Wagner. W dramacie nadrzędną rolę miała pełnić akcja dramatyczna, a muzyka być jej podporządkowaną.

Operetka – często jest nazywana „gorszą” siostrą opery. Faktycznie jest z nią mocno spokrewniona, a wywodzi się z francuskiego wodewilu, singspielu i opery buffa. Podobnie jak opera rozpoczyna się uwerturą, będącą muzyczną zapowiedzią spektaklu, po czym następują arie, duety, sceny chóralne i baletowe. Różnica polega w głównej mierze na bardziej błażej i radosnej tematyce dzieł operetkowych, okraszonych sporą dawką humoru i traktujących o perypetiach miłosnych głównych bohaterów, zakończonych tzw. „happy endem”. Akcja dramaturgiczna przebiega w dialogach mówionych. Muzyka operetek jest na ogół melodyjna i lekka w odbiorze, przez co może trafić do szerszej grupy odbiorców.



„Jesus Christ Superstar” (musical), Andrew Lloyd Webber, reż. Tomasz Man, fot. Magdalena Wielgus, Opera Lubelska

Musical – łączy w sobie muzykę, piosenki, dialogi mówione i taniec. Elementy te dopełniają się i wpływają na całą dramaturgię dzieła. Współczesny musical nie jest formą jednorodną, ponieważ korzysta z różnych gatunków muzycznych. Znajdziemy w nim inspiracje muzyką rockową, jazzową, rapem czy muzyką klasyczną. Podobnie jest z ruchem, gdyż w musicalu można spotkać sekwencje baletowe, taniec współczesny, jazzowy czy stepowanie. Ta forma bardzo często sięga po efektowne i monumentalne dekoracje oraz techniki multimedialne.

„Zemsta Nietoperza” (operetka), Johann Strauss, reż. Artur Barciś, fot. Grzegorz Winnicki, Opera Lubelska





„Królowna Śnieżka” (balet), reż. Bogdan Pawłowski,
chor. Violetta Suska, fot. Natalia Rudenco, Opera Lubelska

Balet – choć tutaj głównym środkiem artystycznego wyrazu jest taniec, to jego nieodłączną towarzyszką jest muzyka, dlatego też dzieła baletowe bardzo często są istotną częścią repertuaru teatrów muzycznych.

Patrząc na balet jako na formę teatralną, jest to rodzaj widowiska opartego na tańcu, który wykonują tancerze według przygotowanej przez choreografa koncepcji. Całość dopełniają dekoracje, czyli scenografia oraz kostiumy.

Środki wyrazu w teatrze muzycznym

Głównym środkiem wyrazu jest tutaj muzyka, o czym już wspomnieliśmy.

Inne środki wyrazu są zbliżone do tych, które spotykamy w teatrze dramatycznym:

Słowo – zawarte w librecie lub tekście – może być śpiewane lub mówione, w zależności od gatunku muzycznego; stanowi ono fabułę danego dzieła.

Głos oraz interpretacja aktorska – związane ze śpiewem, recytacją oraz całym wyrazem artystycznym danej postaci.

Ruch sceniczny i taniec – „opowiadają” akcję i wzmacniają dramaturgię, często ukazując to, czego nie da się uchwycić słowami.

Scenografia i światło – czyli dekoracje, rekwizyty, technika oświetleniowa, które wzmacniają przekaz dzieła.

Kostiumy i charakteryzacje – dopełniają osobowość tworzonych postaci, pomagają zarysować ich charakter, bądź określić epokę, w której dana sztuka się rozgrywa.

Wszystkie powyższe elementy weryfikuje reżyser, nadając dziełu ostateczną formę. Znajdziemy w tym gronie artystów, którzy specjalizują się tylko w reżyserii dzieł muzycznych, jak Maria Fołtyn czy Mariusz Treliński, ale i takich, którzy działają zarówno na scenie muzycznej jak i dramatycznej, jak Krzysztof Warlikowski czy Laco Adamik.

Wskazówki dla widza:

- Zanim w ogóle zacznie się spektakl zastanów się jak się czujesz? Jak wyglądał twój dzień? Czy towarzyszy ci zmęczenie, a może przyjemny stan rozluźnienia? Twoje samopoczucie może mieć wpływ na odbiór tego, co zobaczysz na scenie. Poobserwuj jak zmienia się Twoje samopoczucie w czasie trwania przedstawienia.
- Każdy spektakl muzyczny rozpoczyna uwertura. Możesz zamknąć oczy i wsłuchać się w muzykę. Jakie uczucia w Tobie wywołuje? Może podsuwa Ci jakieś skojarzenia i obrazy? Daj się ponieść.
- Podnosi się kurtyna - zwróć uwagę na to, jak wygląda scena? Jak jest zorganizowana? Czy scenografia jest rozbudowana czy minimalistyczna? Osadzona w epoce czy współczesna, a może wręcz abstrakcyjna?
- W spektaklach muzycznych bardzo istotnym środkiem wyrazu jest śpiew. Zwróć uwagę na to, jak głos poszczególnych wykonawców na Ciebie działa. Czy potrafi Cię

poruszyć? Jakie emocje się w Tobie pojawiają?

- Zwróć uwagę na momenty, kiedy akcja dramatyczna oparta na słowie przechodzi w piosenkę lub arię. Co może wpływać na to, że artysta zaczyna w danym momencie śpiewać, a nie mówić?
- Jak wygląda ruch sceniczny, bądź sekwencje taneczne w spektaklu, który oglądasz? Jaki ten taniec ma charakter? Jak wpływa na przebieg sceny? Jakie wywołuje w Tobie wrażenia?
- Istotnym aspektem jest też oświetlenie. Jakie ono jest? Subtelne i tworzące aurę tajemnicy czy mocne i eksponujące szczegóły akcji. Jak buduje atmosferę spektaklu?
- Przywołaj swój stan i samopoczucie, kiedy rozpoczynał się spektakl. Jak się czujesz teraz? Czy coś się zmieniło? Co wywarło na Tobie największe wrażenie? Jakie przesłanie, myśl, obraz lub dźwięk zabierasz ze sobą?

Opracował: Patryk Pawlak

„Zemsta Nietoperza” (operetka), Johann Strauss,
reż. Artur Barciś, fot. Łukasz Frączak, Opera Lubelska



Teatr tańca

Teatr tańca jest jedną z form współczesnego teatru, w której podstawowym środkiem wyrazu staje się ciało człowieka oraz jego ruch w przestrzeni. To obszar sztuki, który wykształcił się na styku tańca współczesnego i teatru, czerpiąc zarówno z technik choreograficznych, jak i z myślenia teatralnego o obecności, relacji i dramaturgii scenicznej. Tym samym zachęca widza do nieco innego odbioru – nie tylko intelektualnego i emocjonalnego, ale także... fizycznego!

W odróżnieniu od klasycznego baletu, teatr tańca nie opiera się na stałych, powtarzalnych układach tanecznych ani na ilustracyjnym opowiadaniu historii. W odróżnieniu od teatru dramatycznego natomiast nie zawsze wychodzi od tekstu literackiego i nie musi budować świata przedstawionego poprzez dialog i fabułę. Jego językiem jest przede wszystkim ruch, który może być zarówno bardzo abstrakcyjny, jak i silnie znaczący emocjonalnie lub symbolicznie.

Współczesny teatr tańca rozwijał się intensywnie w XX wieku, między innymi dzięki twórcom takim jak Pina Bausch, która wprowadziła do choreografii elementy teatru psychologicznego i codziennych gestów czy Merce Cunningham, który traktował ruch jako autonomiczną formę sztuki, niezależną od narracji i muzyki. W Polsce ważnym punktem odniesienia dla myślenia o ciele i ruchu w teatrze są tradycje teatru eksperymentalnego, m.in. prace Jerzego Grotowskiego, które wpłynęły na sposób rozumienia aktora jako „ciała w działaniu”. W Lublinie od 2001 roku działa Lubelski Teatr Tańca.



„Historie, których nigdy nie opowiedzieliśmy”
chor. Simone Sandroni, fot. Piotr Jaruga,
Lubelski Teatr Tańca

Środki wyrazu w teatrze tańca

Teatr tańca buduje swój język z wielu współistniejących elementów.

Najważniejszym z nich pozostaje ciało tancerza, ale znaczenie spektaklu powstaje zawsze w relacji kilku warstw:

Ruch i jego jakość – można wyróżnić płynność, ciężar, tempo, dynamikę, powtórzenia.

Technika tańca – często jest to taniec współczesny, kontakt improwizacja, praca z ciężarem ciała, partnerowanie.

Kinestezja

– czyli jak widz „czuje” ruch?

Odbiór teatru tańca nie ogranicza się wyłącznie do obserwacji. W wielu przypadkach ma on charakter cielesny — widz reaguje na ruch tancerzy nie tylko emocjonalnie, ale również fizycznie. Zjawisko to określane jest jako kinestezja, czyli zdolność odczuwania ruchu i napięcia w ciele, nawet jeśli sami go nie wykonujemy. Doświadczyliście jej kiedyś?

Badania nad percepcją ruchu wskazują, że podczas obserwowania działania innych osób aktywują się w naszym mózgu tzw. neurony lustrzane — struktury odpowiedzialne za „wewnętrzne odtwarzanie” widzianych czynności. Oznacza to, że oglądając ruch na scenie, w pewnym sensie doświadczamy go w swoim własnym ciele. W praktyce widz może zauważyć, że mimowolnie napina ciało, kiedy tancerz upada lub traci równowagę, wstrzymuje oddech w momentach intensywnego napięcia, odczuwa dyskomfort, zmęczenie lub przeciwnie — lekkość i spokój.

„Love Matter”, chor. Elisabetta Consonni,
fot. Maciej Rukasz, Lubelski Teatr Tańca

Obecność sceniczna – sposób „bycia” tancerza, jego koncentracja i energia.

Czas – jego wydłużanie, zatrzymywanie, rytmizacja.

Przestrzeń – relacja ciała do sceny, dystans, bliskość, kierunki ruchu.

Poziomy ciała – praca na podłodze, w pionie, w skokach, w zawieszeniu.

Relacje między tancerzami – kontakt fizyczny, unikanie, współdziałanie.

Choreografia grupowa i indywidualna.

Muzyka i dźwięk – czasem podporządkowane ruchowi, czasem z nim kontrastujące.

Cisza i oddech – traktowane jako pełnoprawne elementy dramaturgii.

Światło – budujące nastrój, kierujące uwagę widza.

Scenografia – często minimalistyczna, traktowana jako przestrzeń działania, a nie realistyczne odwzorowanie świata.



To właśnie dzięki temu mechanizmowi teatru tańca bywa doświadczeniem bardzo intensywnym i bezpośrednim. Nie oddziałuje wyłącznie na poziomie intelektualnym, lecz angażuje całe ciało widza, uruchamiając jego pamięć ruchową i wrażliwość sensoryczną.

Zrozumienie tego procesu może pomóc w odbiorze spektaklu: zamiast skupiać się wyłącznie na „znaczeniu” ruchu, warto zwrócić uwagę na to, co ten ruch robi z naszym ciałem i jakie reakcje w nim wywołuje.

U Piny Bausch w przedstawieniach takich jak „Café Müller” czy „Święto wiosny” ruch jest silnie związany z emocjami i relacjami między ludźmi — często powtarzalny, napięty, momentami gwałtowny, momentami bezradny.

W pracach Anne Teresy De Keersmaecker choreografia opiera się na precyzyjnej strukturze matematycznej, w której ruch staje się niemal „muzycznym zapisem w ciele”.

Z kolei w tańcu współczesnym i teatrze fizycznym często spotykamy sceny, w których ciało nie „tańczy” w klasycznym sensie, ale działa: podnosi ciężar, upada, walczy z grawitacją, eksploruje granice zmęczenia i napięcia. Zobaczcie przykłady ze spektakli Lubelskiego Teatru Tańca.

W każdym z tych przypadków nie chodzi o ilustrację historii, lecz o stworzenie sytuacji, w której widz może wejść w doświadczenie ruchu i obecności.



„W moim początku jest mój kres”,
reż. Joanna Lewicka, fot. Piotr Jaruga,
Lubelski Teatr Tańca

Ćwiczenie

• Weź fragment monologu, np. słynne „Być albo nie być” z Hamleta.

Przeczytaj tekst na głos. Zwróć uwagę nie na historię, ale na to, co się w nim dzieje: słowa opisujące ruch lub jakości ruchowe, np. wahanie, napięcie, zaznacz zawieszenia, zatrzymania, paauzy, decyzję lub jej brak.

• Znajdź jakości ruchowe.

Spróbuj przypisać poszczególnym fragmentom tekstu konkretne jakości ruchu, np.:

wahanie → ruch cofający się, zatrzymany, zawieszony,

napięcie → spięcie ciała, krótkie impulsy,

myślenie → ruch krążący, powtarzalny,

decyzja → ruch wyraźny, skierowany w jedną stronę.

• Zamień tekst na ruch.

Spróbuj „powiedzieć” cały monolog tylko ciałem. Możesz pracować bardzo małym ruchem (np. tylko dłoń, głowa, oddech) albo całym ciałem w przestrzeni.

• Po ćwiczeniu zastanów się:

które momenty były najbardziej wyraźne w ruchu,

czy pojawiły się emocje, których nie było w samym czytaniu tekstu, co zmieniło się, gdy zniknęły słowa?

To ćwiczenie pokazuje, że tekst nie musi być „opowiedziany”, żeby został wyrażony. Może zostać przetłumaczony na język ciała,

który działa inaczej – bardziej intuicyjnie, fizycznie i bezpośrednio.

Wskazówki dla widza:

• Zbadaj swój stan – jak się czujesz przed rozpoczęciem spektaklu? Czy jesteś spokojny, rozproszony, czy zmęczony?

• Zwróć uwagę na przestrzeń – jak wygląda scena? Czy jest pusta, zbudowana, zamknięta, otwarta? Jakie tworzy wrażenie?

• Zwróć uwagę na światło, dźwięk i ciszę – jak wpływają na Twoje odczucie sceny?

• Obserwuj ruch – jaki ma rytm, tempo, intensywność? Czy jest płynny czy szarpany?

• Zauważ reakcje swojego ciała – czy napinasz się, rozluźniasz, zmieniasz oddech?

• Przyglądaj się relacjom między tancerzami – czy są blisko, czy się unikają, czy współpracują?

• Nie szukaj jednej historii – pozwól, żeby pojawiały się skojarzenia i obrazy.

• Po spektaklu zapytaj siebie: co zostało ze mną? Jakie uczucie, obraz lub wrażenie pamiętam najbardziej? Dlaczego?

Opracowała: Paulina Prokopiuk



O projekcie „Języki Teatru”

to projekt edukacyjno-artystyczny stworzony przez ZASP – Oddział w Lublinie, skierowany do młodzieży z mniejszych miejscowości województwa lubelskiego. Obejmuje cykl warsztatów teatralnych prowadzonych przez artystów różnych specjalizacji (teatr dramatyczny, teatr muzyczny, teatr tańca, teatr lalek), podczas których uczestnicy poznają różne sposoby wyrażania emocji i interpretacji klasycznych tekstów literackich przy użyciu słowa, ruchu, dźwięku i muzyki.

Działania uzupełniają wyjazdy do lubelskich teatrów połączone ze spotkaniami z aktorami oraz przygotowanie materiału dydaktycznego „Języki Teatru. Niezbędnik Młodego Widza”. Projekt ma na celu edukację młodych widzów, wyposażenie ich w różne narzędzia wyrażania i interpretacji treści scenicznych oraz kształtowanie świadomych i wrażliwych odbiorców sztuki scenicznej.

Związek Artystów Scen Polskich ZASP

- Stowarzyszenie

Organizacja funkcjonująca jako stowarzyszenie zrzeszające artystów scen polskich oraz jako organizacja zbiorowego zarządzania prawami autorskimi i pokrewnymi. Do najważniejszych zadań ZASP należy ochrona praw twórców i artystów oraz działalność społeczno-kulturalna, zwłaszcza działanie na rzecz rozwoju kultury teatralnej, filmowej, estradowej, radia i telewizji oraz innych dziedzin kultury, w tym także poprzez inicjowanie działalności badawczo-naukowej, wydawniczej i edukacyjnej.

Związek Artystów Scen Polskich posiada ponad stuletnią tradycję a Statut związku podpisali między innymi: Juliusz, Osterwa, Stefan Jaracz i Aleksander Zelwerowicz.

Oddział ZASP w Lublinie powstał w 1977 r. i został powołany przez ówczesnego prezesa Gustawa Holoubka.

Lubelski Oddział ZASP

adres: ul. Peowiaków 1, 20-004 Lublin

email: o.lublin@zasp.pl

tel: 81 532 42 44

Partnerzy

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

to jedna z najstarszych scen dramatycznych w Polsce, założona w 1886 roku. Od początku swojego istnienia teatr pełnił ważną rolę w życiu kulturalnym Lublina i regionu, stając się miejscem kształtowania tożsamości lokalnej oraz przestrzenią spotkania z klasyką i współczesnością. W 1944 roku instytucja przyjęła imię Juliusza Osterwy – wybitnego aktora, reżysera i reformatora teatru.

Teatr Osterwy łączy szacunek dla klasyki z otwartością na nowe formy i tematy. W repertuarze znajdują się zarówno inscenizacje dzieł Szekspira czy Fredry, jak i współczesne dramaty podejmujące aktualne problemy społeczne i egzystencjalne. Scena regularnie współpracuje z uznanymi reżyserami i twórcami młodego pokolenia, a także aktywnie działa na rzecz edukacji i rozwoju publiczności poprzez warsztaty, spotkania i programy dla różnych grup wiekowych.

adres: ul. Narutowicza 17, 20-004 Lublin

email: info@teatrosterwy.pl

tel: 81 532 29 35

Teatr im. H. Ch. Andersena w Lublinie

jest jedynym w Lublinie teatrem prowadzącym regularną działalność repertuarową skierowaną przede wszystkim do dzieci i młodzieży, nie zapominając jednocześnie o widzach doro-

ślących. Powstał w 1954 roku jako Teatr Lalki i Aktora i od ponad siedemdziesięciu lat nieprzerwanie proponuje repertuar dla kolejnych pokoleń odbiorców, kształtując ich wrażliwość i wyobraźnię. Dzięki pracy i zaangażowaniu całego zespołu Teatr stał się jednym z najważniejszych ośrodków teatru lalek w Polsce, cieszącym się uznaniem publiczności i środowiska artystycznego również poza granicami kraju. Obecnie jego siedziba mieści się w Centrum Spotkania Kultur, gdzie poza działalnością repertuarową realizowane są warsztaty, działania edukacyjne, zajęcia instruktorskie i projekty okołoteatralne.

adres: Plac Teatralny 1, 20-029 Lublin

email: info@teatrandersena.pl

tel: 81 532 16 28

Opera Lubelska

jest jedną z najważniejszych instytucji kulturalnych w województwie lubelskim, łączącą tradycję z nowoczesnym podejściem do sztuki. Jest to scena prezentująca pełen przekrój sztuk scenicznych – od opery, operetki i musicalu, poprzez balet i koncerty, aż po spektakle familijne i bajki muzyczne o charakterze edukacyjnym.

Instytucja działająca nieprzerwanie od 1947 roku (początkowo jako Teatr Muzyczny w Lublinie), współpracuje z uznanymi reżyserami, choreografami, dyrygentami i solistami z całej Polski, dbając o wysoki poziom artystyczny realizowanych produkcji. Istotnym elementem jej działalności jest również misja edukacyjna oraz popularyzacja sztuki teatralno-muzycznej wśród różnych grup wiekowych.

adres: ul. Marii Curie- Skłodowskiej 5
20-029 Lublin

email: sekretariat@operalubelska.pl

tel: 81 532 76 13

Lubelski Teatr Tańca

to zespół artystyczny założony w 2001 roku w Lublinie, działający obecnie w ramach Krajowego Centrum Choreograficznego. Zajmuje się tworzeniem spektakli teatru tańca oraz działalnością edukacyjną, społeczną i organizacyjną. Jest organizatorem projektów i wydarzeń takich jak Międzynarodowe Spotkania Teatrów Tańca (MSTT), Przestrzenie Sztuki – Taniec oraz „Terytoria choreografii – Partnerstwo Wschodnie”. Współpracował z zagranicznymi choreografami, m.in. Simone Sandroni, Joe Alter, Elisabetta Consonni oraz Keneth Flak.

adres: ul. Peowiaków 12, 20-007 Lublin

email: art@kcch.lublin.pl

tel: 81 466 61 46

*Szkoła Podstawowa nr 3
im. Króla Władysława Jagiełły
w Parczewie*

*Młodzieżowy Dom Kultury
w Krasnymstawie*

*Gminny Ośrodek Kultury
w Rudzie Hucie*

Autorzy:

Daniel Salman

Paulina Prokopiuk

Bartosz Siwek

Patryk Pawlak

Redakcja:

Daniel Salman

Paulina Prokopiuk

Korekta:

Anna Nowak

Edyta Ostojak-Mącik

Projekt graficzny:

Yeva Pyshnyk

Zdjęcia

ze spektakli pochodzą ze zbiorów:

Teatr im. Juliusza Osterwy w Lublinie

Teatr im. Hansa Christiana Andersena w Lublinie

Opera Lubelska

Lubelski Teatr Tańca

Wszelkie prawa zastrzeżone. Kopiowanie, przetwarzanie i rozpowszechnianie całości lub fragmentów publikacji bez zgody właściciela praw autorskich jest zabronione.

© 2026 Związek Artystów Scen Polskich



ZASP