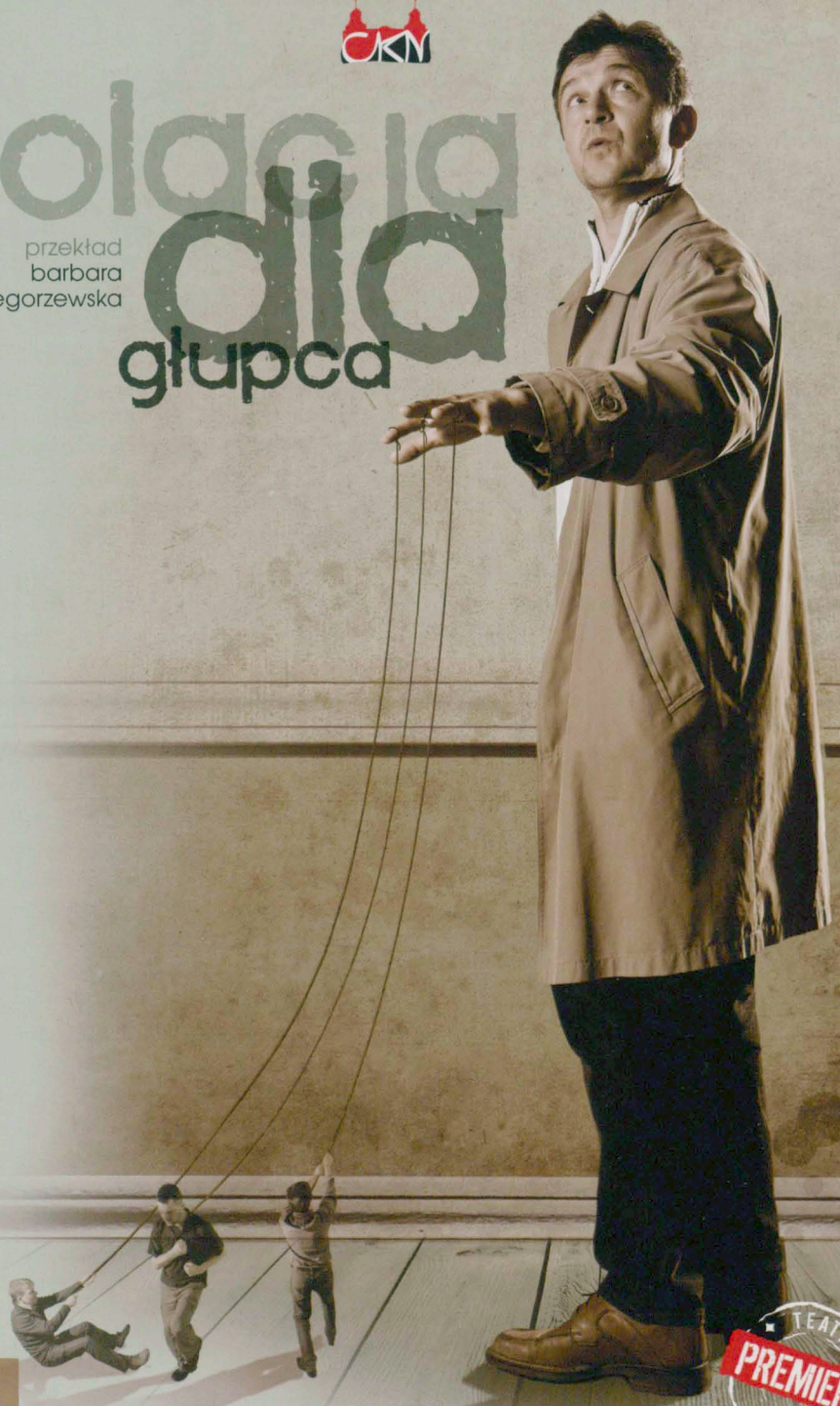




kolacja dla głupca

przekład
barbara
grzegorzewska

francis veber



dziewiąta
premiera
sezonu

TEATR
PREMIERA
NORWIDA



Teatr im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY – BOGDAN KOCA

ZASTĘPCA DYREKTORA – RYSZARD PAŁAC KIEROWNIK LITERACKI – URSZULA LIKSZTET

sezon 2009/2010



dziewiąta
premiera
sezonu 2009/2010

Komedia

Komedia (gr. *kōmōidia* od *kómos* 'radosny pochód' + *aidé* 'pieśń';- jeden z dwóch (obok tragedii) klasycznych gatunków dramatu, obejmujący utwory o pogodnej tematyce i wartkiej akcji, zakończonej szczęśliwym dla bohaterów rozwiązaniem. Celem komedii jest wzbudzenie śmiechu u odbiorcy – posługuje się ona w związku z tym różnymi rodzajami komizmu: sytuacyjnym, charakterologicznym, językowym, odwołuje się także do karykatury, satyry i groteski. Komedia definiowana jest często w opozycji do tragedii, stanowiąc jej swoistą inwersję, symetryczną antytezę, tak w planie formalnym, jak i treściowym. W odróżnieniu bowiem od zwartej kompozycji tragedii, której akcja opiera się na ciągu zdarzeń prowadzących bohatera ku katastrofie, kompozycja komedii może mieć luźny, epizodyczny charakter, a jej akcja obfituje w szereg zaskakujących zwrotów, w liczne zmiany sytuacyjne spowodowane spiętrzającymi się przeszkodami, zabawnymi nieporozumieniami i pomyłkami uzyskującymi jednak pomyślnie rozwiązanie. Rozmaite są kryteria podziałów komedii, przy czym żadne z rozróżnień nie wyczerpuje bogactwa jej form. Kryterium formalne ustanawia np. dystynkcję pomiędzy komedią sytuacyjną a komedią

Nie istnieje wyczerpująca typologia form komizmu

charakterów; kryterium tematyczne – pomiędzy komedią współczesną, obyczajową a komedią mitologiczną, fantastyczną; kryterium stylistyczne – pomiędzy komedią wysoką (XVIII-wieczna komedia poważna, komedia salonowa) a komedią niską (odmiany farsy); kryterium estetycznej niejednorodności pozwala wyróżniać tragikomedie, komedię heroiczną, czarną komedię, z kolei kryterium teatralnej użyteczności pozwala wyodrębnić szereg odmian komedii antraktowych, jednoaktówek określanych w zależności od ich funkcji w spektaklu jako *curtain raiser* lub *after-piece*, a kryterium widowiskowości umożliwia rozróżnianie takich form, jak komedio-balet komedia muzyczna, opera komiczna, komedio-opera, wodewil. Klasyfikacji odmian komedii dokonuje się także w odniesieniu do najistotniejszej jej cechy – kategorii komizmu, czynnika łączącego konflikty i perypetie (dominujący rodzaj komizmu określa odmianę); podobnie, z uwagi na wykorzystane w komedii środki komizmu, jej przyczynie celowej – wywołaniu śmiechu u odbiorcy – przypisywane są dwie różne, niekiedy współzależne, funkcje: szeroko pojęta funkcja dydaktyczna oraz katartyczna. Nie istnieje wyczerpująca typologia form komizmu (do jego postaci zalicza się m.in. dowcip, humor, ironię, czarny humor, *pure nonsense*), ponadto komizm jest zjawiskiem przekraczającym dziedzinę sztuki, stanowiącym przedmiot badań nie tylko estetyki czy literaturoznawstwa, ale także psychologii, socjologii czy filozofii. Zarazem jednak uniwersalność komizmu – prawie każde zjawisko może być postrzegane i przedstawiane w sposób komiczny, pozostaje w ścisłym związku z żywotnością komedii oraz ze znamienym dla twórczości komediowej brakiem ograniczeń tematycznych. Komedia zrodziła się w starożytnej Grecji; dojrzały kształt gatunkowy osiągnęła w kręgu kultury attyckiej; przyjmuje się, że ma dwojakie źródła: obrzędowe (attyckie) oraz ludowe (doryckie). Pierwsze (wskazuje na nie etymologia nazwy gatunku) stanowił attycki kult Dionizosa – żywiołowy, radosny *komos*, w którym śpiewali i tańczyli upojeni winem mężczyźni, zawsze był formą oddawania czci bogu w czasie jego świąt: gronniowych Dionizjów Wiejskich (ze śpiewanych wówczas pieśni fallicznych wywodził komedię

Arystoteles w odróżnieniu od tragedii mającej wg niego początek w dytyrambie), styczniowych Lenajów oraz obchodzonych w lutym/marcu Antesteriów. W dionizyjskiej ekstazie *komosu*, tzn. w zniesieniu wszelkich barier, również duchowych, praktykowano także obrzędowe szyderstwo: uczestnicy pochodu i zgromadzeni widzowie wymieniali drwiny o charakterze osobistej inwektywy. Z *komosu* wyłoniła się komedia chóralna (*komoidia* 'pieśń komosowa'); jej śpiewno-taneczne przedstawienia, zawierające satyryczną przemowę na temat aktualnych problemów, stanowiły integralną część uroczystości religijnych. Drugie źródło komedii to widowiska bez chóru, lecz z udziałem aktora, odbywające się w Grecji właściwej oraz w doryckich koloniach Sycylii i pld. Italii; były to ludowe, farsowe scenki obyczajowe lub mitologiczne, improwizowane przez aktorów nazywanych w Italii flyakami (wesołki; ich sycylijskim odpowiednikiem był *mimos* – naśladowca). Komedia attycka wyrosła z połączenia satyrycznej „pieśni komosowej” oraz doryckiego mimu, zaś na jej kształt wpłynęła dorycko-sycylijska komedia Epicharma z Syrakuz, który do improwizowanych dialogów mimów wprowadził fabułę i nadal im literacką formę dramatyczną (VI – V w. p.n.e.). Ewolucja komedii attyckiej obejmowała trzy stadia określane odpowiednio jako: komedia – stara, średnia, i komedia nowa.

Średniowieczne formy komedii: intermedium, oraz wyrastająca bezpośrednio z niego farsa, wywodziły się z inspiracji ludowej. Farsa ukształtowała się we Francji w XII w., swój rozkwit przeżywała w XV i XVI w.. Tematyka farsy dotyczyła życia codziennego, zawierała satyryczne wątki polityczne, społeczne i obyczajowe.

Renesans przywrócił komedii pierwotne znaczenie gatunkowe.

Na podstawie *Słownika rodzajów i gatunków literackich*
pod red. G.Gazdy i S.Tyneckiej-Makowskiej. Wyd.TA i WPN Universitas, Kraków, 2006.

Umberto Eco

Campanile: Komizm jako efekt obcości (fragmenty)

[...] Nikt nie zastanawiał się nigdy, czy Sofokles był pisarzem tragicznym czy też pisarzem *tout court*, i porównanie to nie jest wielką przesadą, zważywszy, że nawet wielki Formiggini przemycił Rabelais'go w serii wydawniczej „klasycy śmiechu”. Jak się zdaje, tylko kobiety ulegają czasem zalotom mężczyzny jedynie dlatego, że umie je rozśmieszyć; poważni ludzie kultury nie potrafią przebaczyć posiadania *sense of humour*.

Jest to kwestia rytmu, nie tortu.

Dzieje się tak dlatego, że o ile teoria literatury nie stworzyła jeszcze wyraźnego kryterium odróżnienia pisarza od grafomana i w każdej kolejnej epoce wychwala pisarzy, których epoka poprzednia potępiała jako grafomanów i na odwrót, filozofia od czasów Arystotelesa do Freuda i Bergsona znacznie bardziej męczy się nad zdefiniowaniem komizmu i humoru. W pewnym sensie rację miał Croce, komizm należy: do sfery uczuć (czy też, jeśli wolicie, jest sprawą psychologii i fizjologii), zatem mówienie o nim jako o kategorii literackiej jest przypadkiem „antymetodycznej konstrukcji dok-

czy się nad zdefiniowaniem komizmu i humoru. W pewnym sensie rację miał Croce, komizm należy: do sfery uczuć (czy też, jeśli wolicie, jest sprawą psychologii i fizjologii), zatem mówienie o nim jako o kategorii literackiej jest przypadkiem „antymetodycznej konstrukcji dok-

surogaty tynalnej”. Zapewne, śmiać się można z niezliczonych przyczyn, które często w rzeczywistości nie są wcale śmieszne; niektórzy śmieją się, bo są pełni żywotności lub przeżywają miłosną ekstazę, albo też jak Beatrycze, radują się niebiańską wizją; podobnie jednak niezliczone są przyczyny – od bólu zębów do uczucia szczęścia – dla których się szlocha, i nie zwalnia to estetyki od zajmowania się dramatem i tragedią.

Dla większości rozważań o komizmie wielkim problemem jest rozróżnienie między komizmem w życiu (gdy na przykład prezydent Gronchi spadł z krzesła w łoży królewskiej) i komizmem w tekście – na przykład gdy w telewizji tydzień później Tognazzi spadł z krzesła i Vianello spytał go: „Za kogo ty się masz?”

Kiedy przechodzi się od komizmu w życiu do komizmu w tekście, porzuca się sferę fizjologii: fakt śmiechu jest znakiem, że zadziałał pewien mechanizm, jednak mechanizm ten wywołuje własną katharsis, gdyż skłaniamy się do pytania, dlaczego tekst ten zdołał nas rozśmieszyć. Jest naturalne, że w życiu śmiejemy się z tortu, który rozpląszcza się na czyjeś twarzy, byle tylko nie była to nasza własna twarz; *slapstick comedies* są przyjemnymi surogatami życia, tak samo jak są nimi telenowele i filmy porno – są to surogaty, gdyż w rzeczywistości my sami chcielibyśmy rzucić tortem w twarz komuś, kogo nie lubimy, chcielibyśmy być prawdziwymi bohaterami romantycznej miłosnej nocy pod gwiazdami i przeżywać wspaniałe ekstazy *more ferino*. Jednak w filmach Flipa i Flapa śmieszy nas nie tyle tort, ile pauza między prowokacją i odpowiedzią, długie sekundy, w czasie których Flap ociera sobie twarz z bitej śmietany i powolność, z jaką zbliża własny tort do twarzy nieświadomego oczekującego go losu Flipa. Jest to kwestia rytmu, nie tortu. [...]

Jednak całkowita *katharsis* następuje, gdy przechodzi się od komizmu w *tekście* do komizmu *tekstu*. W tym przypadku nie jest nawet konieczne, by tekst prezentował jakieś komiczne wydarzenie. Tekst umie rozśmieszyć sam w sobie.

Według Pirandella mamy do czynienia z „komizmem”, gdy rodzi się „dostrzeżenie przeciwności”.

Rozumowaniem takim przyłącza się on do klasycznych teorii komizmu. Arystoteles uważał, że komizm to jakiś błąd, który zdarza się, gdy niespodziane wydarzenie zniekształca dany szereg zdarzeń należący do zwykłego porządku faktów. Według Kanta śmiech rodzi się, gdy powstaje absurdalna sytuacja, całkowicie odmienna od naszych oczekiwań. Jednak, by śmiać się z tego „błędu”, trzeba, by nie dotyczył on nas, by nie dotykał nas bezpośrednio; i abyśmy w obliczu cudzego błędu odczuwali naszą wyższość (my, którzy nie popełniamy błędów). Hegel twierdził, że w komizmie niezbędne jest, by ten, kto się śmieje, był pewien swojej słuszności i mógł patrzeć z wyższością na cudze sprzeczności. Ta pewność siebie, która pozwala nam śmiać się z cudzych nieszcześć, ma naturalnie charakter diaboliczny. [...]

Najpiękniejszego na to przykładu dostarcza Cervantes: wszystko to, co robi Don Kiszot, jest komiczne. Cervantes nie ogranicza się jednak do wyśmiewania szaleńca, który bierze wiatrak za groźnego olbrzyma. Cervantes sugeruje, że także on Cervantes, mógłby być Don Kiszotem, co więcej: że nim jest. Tak jak Don Kiszot walczył z Turkami, wierząc w ideały, w które teraz wątpi, stracił rękę i wolność, nie znajdując sławy. Dlatego też „Don Kiszot” jest wielką powieścią humorystyczną.

O ile komizm animizuje człowieka, humor może ucłowieczać zwierzę, czyli sprawiać, że śmiejemy się lub płaczemy nad zwierzęciem, tak jakbyśmy to my nim byli. [...]

Komizm i humor są sposobem, w którym człowiek próbuje oswoić przerażający go koncept własnej śmierci – i zrealizować jedyną dostępną mu zemstę przeciw losowi i bogom, którzy uczynili go śmiertelnym.

[w:] Umberto Eco, *Między kłamstwem a ironią*,
przekład i opracowanie Monika Woźniak, Wydawnictwo M, Kraków 2004, s. 61-85

Henri Bergson Śmiech

Esej o komizmie

Co znaczy śmiech? Cóż takiego tkwi w śmieszności? Co by miały wspólnego mina błazna, gra słów, qui pro quo z wodewilu, scena z wyrafinowanej komedii? Jakich destylujących środków potrzeba, by wydzielić ową zawsze tożsamą substancję, której tyle rozmaitych tworów zawdzięcza tak rubaszny albo tak subtelny odcień? Począwszy od Arystotelesa, najwięksi myśliciele borykali się z tym niepoważnym problemem, który wymyka się wszelkiemu ujęciu, wyślizguje się, chowa i znów wyrasta, niczym zuchwałę wyzwanie rzucone filozoficznej spekulacji. [...]

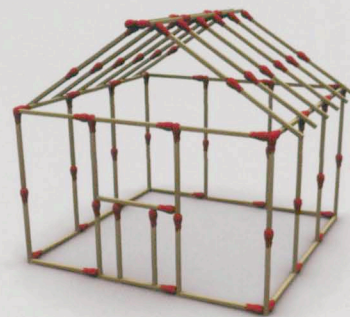
Oto punkt pierwszy, na który chciałbym zwrócić uwagę: nie ma komizmu poza obrębem rzeczy czysto ludzkich. Krajobraz może być piękny, uroczy, wzniosły, bez wyrazu lub brzydki, lecz nigdy nie będzie śmieszny. Można się śmiać ze zwierzęcia, lecz dlatego tylko, że się odkrywa u niego ludzką postawę czy ludzką minę. Można się śmiać z kapelusza, lecz tym, co wyśmiano, nie jest kawałek filcu lub słomy, ale forma, jaką mu ludzie nadali, ludzki kaprys w nim odcisnięty. [...]

Można się śmiać z kapelusza

Przejdźmy (...) do wodewilów. Czyż trzeba wyliczać wszystkie postacie, jakie przybiera tu jedna i ta sama kombinacja? Poprzez stańmy na tej, którą wykorzystuje się najczęściej: jakoż pewien przedmiot materialny (list, dla przykładu), niezwyklej wagi dla pewnych osób, ma zostać odnaleziony za wszelką cenę – nieuchwytny, wymyka się z rąk w chwili, gdy już zdawał się w nie wpadać, i tak tocząc się przez całą sztukę pociąga za sobą coraz poważniejsze, coraz mniej spodziewane wypadki. Wszystko to niezmiernie przypomina gry dziecięce tudzież daje zawsze efekt śnieżnej kuli.

O swoistości mechanicznej kombinacji stanowi jej odwracalność. Dziecko bawi się widząc, jak kula rzucona na kręgle przewraca wszystko po drodze szersząc coraz większe spustoszenie; śmie-

je się wszak jeszcze bardziej, gdy kula po tych wszystkich zwrotach, nawrotach i chybotaniach wraca do punktu wyjścia. Innymi słowy, opisywany przed chwilą mechanizm budzi już wtedy wesołość, gdy jego bieg jest tylko prosty, lecz budzi ją jeszcze bardziej, gdy jest to bieg okrężny i skutkiem fatalnego sprzęgnięcia przyczyn ze skutkami wszystkie wysiłki postaci kończą się doprowadzeniem jej po prostu do dawnego miejsca. Prawie wszystkie farsy (...) krążą wokół tej idei. [...]



Nie stwarza komizmu, ale z komizmu wypływa.

Teofil Gautier powiedział o wszelkim przesadnym komizmie, że jest logiką absurdu. Wiele filozofii śmiechu krąży wokół podobnych idei. Zgodnie z tą tezą każdy efekt komiczny miałby zawierać sprzeczność. Śmielibyśmy się właśnie z absurdu urzeczywistnionego w formie konkretnej, z „widomego absurdu” albo z pozornej niedorzeczności, zrazu przyjętej i natychmiast poprawionej, czy też raczej z czegoś, co od jednej strony wydaje się niedorzecznością, jakkolwiek od innej strony daje się zupełnie dobrze wytłumaczyć. Wszystkie te teorie zawierają niewątpliwie jakąś część prawdy; odnoszą się one wszelako do pewnych, i to dość płaskich efektów komicznych, a przy tym w przypadkach, w których mają zastosowanie, pomijają zdaje się charakterystyczny element śmieszności, to jest całkiem szczególny rodzaj absurdu, tkwiący w komizmie, o ile absurd tkwi w komizmie. Mamy się o tym przekonać? Wystarczy wybrać sobie jedną z owych definicji i posłużyć się jej formułą: najczęściej nie otrzymamy żadnego śmiesznego efektu! Spotykana w komizmie niedorzeczność nie jest byle jaką niedorzecznością. Jest niedorzecznością bardzo określoną. Nie stwarza komizmu, ale z komizmu wypływa. Nie jest przyczyną, lecz skutkiem, i to skutkiem swoistym, w którym odbija się swoista natura wywołującej go przyczyny. Znamy tę przyczynę. Bez trudu zrozumiemy także sam skutek. [...] Jest w głębi komizmu pewne usztywnienie sprawiające, że idzie się prosto jak strzeleń, nie słuchając niczego i nic nie chcąc słyszeć. Ileż to komicznych scen w teatrze Moliere daje się sprowadzić do tego prostego typu: postać ciągnąca swą myśl, postać, która zawsze powraca do swojej myśli, choć ustawicznie jej przerywają. Tylko nieznaczny krok dzieli tego, co nie chce nic słyszeć, od tego, co nie chce nic widzieć, a w końcu od tego kto widzi tylko to, co chce zobaczyć. Umysł, który się zacina, będzie w końcu naginać rzeczy do swoich pojęć, zamiast dostosowywać myśli do rzeczy. Każda postać komiczna kroczy więc drogą złudzeń, (...); Don Kichot to typ ogólny niedorzeczności komicznej. [...]

[w:] Henri Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*,
Przekład, Stanisław Ciechowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 45-48 i 212-217

francis veber
kolacja dla głupca

(Le Dîner de cons)

Przekład
Barbara Grzegorzewska

Reżyseria Stefan Szaciłowski
Scenografia Władysław Wigura

osoby

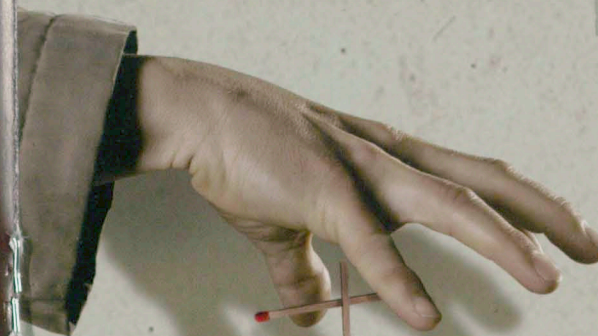
Pierre	Jacek Grondowy
Christine	Lidia Schneider
François	Piotr Koniecznyński
Leblanc	Jarosław Góral
Marlène	Katarzyna Janekowicz
Cheval	Marek Prażanowski
Archambaud	Jacek Paruszyński

Spektakl z przerwą

Asystentka reżysera – Katarzyna Janekowicz
Inspicjentka i suflerka – Małgorzata Własik

Premiera na Dużej Scenie 23 maja 2010 r.
LXV sezon, dziewiąta premiera sezonu 2009/2010

kolacja
dla
głupca



Stefan Szaciłowski

Urodził się i mieszka w Lublinie, ukończył polonistykę na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim i reżyserię w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie. W czasie stanu wojennego był internowany. Zadebiutował w roku 1986 „Czapą” Janusza Krasińskiego. Od tamtej pory jest w ciągłych rozjazdach, bowiem reżyseruje spektakle w teatrach całej Polski. Za jedną z ważniejszych realizacji uważa „Iwonę, księżniczkę Burgunda”, (Teatr im. A. Mickiewicza w Częstochowie) i współczesną „Moralność pani Dulskiej” z Zabrza. Jednak za najważniejszy dla siebie tekst uważa „Oskarżyciela publicznego” Fritza Hochwäldera. – „To gesta, dobra, wciąż aktualna rzecz – mówi. Rewolucja francuska już się kończy, trwa ostatni tajny proces. Oskarżyciel publiczny nie wie, że w gruncie rzeczy oskarża sam siebie”. Farsy realizowane przez Stefana Szaciłowskiego cieszą się ogromnym powodzeniem – 250 zagranych spektakli to norma, ale interesuje go także poważniejszy repertuar: Gorki, Czechow, a także „Makbet” i „Ryszard III” Szekspira i „Kordian Słowackiego”.

Władysław Wigura

Scenograf, kostiumolog. Zadebiutował w PWST w Krakowie 9 października 1965 roku scenografią do spektaklu pt. „Lato siedemnastej lalki” w reżyserii Edwarda Dobrzańskiego. Etykietą był związany między innymi z teatrami: Polskim w Poznaniu, Bogusławskiego w Kaliszu, Słowackiego w Krakowie i Teatrem Muzycznym w Gdyni (za dyrekcji Danuty Baduszkowej). Był współpracownikiem Henryka Tomaszewskiego w Teatrze Pantomimy a także realizował scenografię do spektakli Mistrza w teatrach dramatycznych (między innymi pamiętną „Legendę” w Jeleniej Górze w 1972 r.). W Teatrze im. C. Norwida opracował scenografię do przedstawienia pt. „Cuda i dziwoty” w 1997 r. Od wielu lat realizuje projekty scenograficzne w teatrach całej Polski. Równie dobrze czuje się w repertuarze klasycznym („Śluby panieńskie” i „Damy i huzary” Fredry), jak i współczesnym („Antygona w Nowym Jorku” Głowackiego, „Okno na parlament” Cooney’a). Wiele projektów przygotowywał do spektakli baletowych: dla Teatru Wielkiego w Poznaniu („Medea”, „Polski wieczór baletowy”, „Wieczór Karola Szymanowskiego”), Teatru Wielkiego w Warszawie („Jezioro Łabędzie” i „Wieczór Szwedzki” z wybitną choreografką Birgitt Cullberg), Opery Dolnośląskiej we Wrocławiu („Exodus” W. Kilara, „Powracające fale” Karłowicza), Opery i Operetki w Szczecinie, Opery Bałtyckiej w Gdańsku i Polskiego Teatru Tańca w Poznaniu. Jest scenografem spektakli telewizyjnych (m.in. „Próby” Marivaux, „Lilla Weneda” Słowackiego) oraz filmów: „Hallo, Szpicbródka” (1978 r.) i „Miłość ci wszystko wybaczy” (1981 r.). Realizował scenografie w Amsterdamie i Sztokholmie.

Katarzyna Janekowicz

Absolwentka PWST im. L. Solskiego w Krakowie, absolwentka Państwowej Szkoły Muzycznej I stopnia im. St. Wiechowicza w Krakowie (klasa fortepianu). Jej dotychczasowe doświadczenia sceniczne, to role w spektaklach realizowanych w ramach zajęć w PWST przez wybitnych aktorów i pedagogów: „Mewa” B. Akunina w reżyserii N. Sołtysik, „Iwona, księżniczka Burgunda” W. Gombrowicza w reżyserii M. Hajewskiej-Krzysztofik, „Sędziowie” St. Wyspiańskiego w reżyserii J. Stuhra. Ponadto wzięła udział w projekcie filmowym kina offowego (warsztaty operatora Marcina Koszałki), 2007 r. oraz w międzynarodowym projekcie teatralnym polsko-czesko-niemieckim – Młody Teatr Bez Granic, 2000-2004 r. Występowała także na Międzynarodowym Festiwalu Teatrów Ulicznych w Krakowie w 2001 i 2002 r. Uczestniczyła ponadto w licznych międzynarodowych warsztatach tańca: w Kielcach, Warszawie i Bytomiu w technikach modern jazz, jazz, broadway jazz, salsa, videoclip dance, afro-ka-jazz (2006 r., 2007 r., 2008 r.) oraz warsztatach wokalnolimpacyjnych ze śpiewaczką Olgą Szwałgier (2007 r.). Jej hobby, to taniec współczesny, śpiew, fotografia i turystyka. W teatrze jeleniogórskim za-

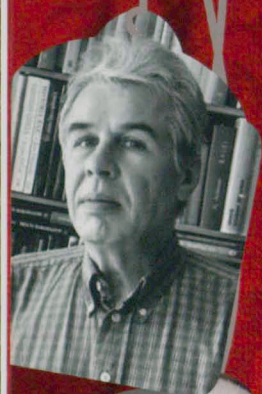
debiutowała rolą Solange w „Pokojówkach” J. Geneta w reżyserii R. Matusza, występuje także w „Czarnej masce” G. Hauptmanna w reżyserii B. Kocy (Arabella).

Lidia Schneider

W Teatrze im. C.K. Norwida pracuje od 1995 roku. Wcześniej, w latach 1993-1995, związana była z Teatrem Polskim w Szczecinie. W Jeleniej Górze zadebiutowała rolą Alicji w „Alicji w Krainie Czarów” (reż. J. Medwecki), w spektaklach dla dzieci wystąpiła jeszcze kilkakrotnie, warto też odnotować role tej aktorki w spektaklach dla dorosłej widowni: Agafia Tichonowna/Duniasza w „Ożenku” Gogola w reżyserii S. Fiedotowa, Wiera w „Wernisażu” Hawla (reż. A. Krob), Balladyna w „Balladynie” Słowackiego (reż. G. Mrówczyński), Elektra w „Elektrze” H. von Hofmannstahla i Nina Zarietna w „Czajce” Czechowa (oba spektakle w reż. M. Kleczewskiej), Viloetta w „Kordianie” Słowackiego (reż. A. Hanuszkiewicz), Małgorzata w „Mistrzu i Małgorzacie” Bułhakowa (reż. S. Fiedotow); wyreżyserowała i zagrała w kameralnym, nastrojowym spektaklu „Bella Cura”, Ulrike Meinhof w „Śmierci Człowieka-Wiewiórki” i Klytajmestrę w „Elektrze” w reż. N. Korczakowskiej. W Teatrze Rozmaitości w Warszawie zagrała w spektaklu „Solaris. Raport” – również w reżyserii Korczakowskiej. Współpracuje także z Teatrem im. J. Szaniawskiego w Wałbrzychu, gdzie zagrała w spektaklu „Nelly” autorstwa i w reżyserii Natalii Korczakowskiej. Lidia Schneider za swoje role uzyskiwała wiele nagród i wyróżnień, między innymi: 2007 r. – XXXVII Jeleniogórskie Spotkania Teatralne – nagroda za rolę Ulrike Meinhof w spektaklu „Śmierć Człowieka-Wiewiórki”, w 2008 r. – Indywidualne wyróżnienie za rolę Ulrike Meinhof w przedstawieniu „Śmierć Człowieka-Wiewiórki” w konkursie na wystawienie polskiej sztuki współczesnej, 2008 r. – Srebrny Kluczyk za kreację aktorską w spektaklu „Elektra”, 2009 r. – Kalisz – Kaliskie Spotkania Teatralne – Nagroda za rolę Chóru-Normy Drugiej i Klytajmestry w „Elektrze” w reż. Natalii Korczakowskiej.

Jarosław Góral

Ukończył wydział aktorski PWST we Wrocławiu w 1988 r. Jeszcze jako student IV roku rozpoczął pracę w Teatrze Norwida w Jeleniej Górze, gdzie zagrał między innymi w „Biesach” Dostojewskiego w reż. Krzysztofa Rogoża. Jego pierwszy okres pracy w Jeleniej Górze trwał do 1990 r. Drugi, to lata 1993 – 1997. Zagrał wtedy kilka znaczących ról: Donata w „Koncercie świętego Owidiusza” Antonio Buero Vallejo, Chlestakowa w „Rewizorze” Gogola w reż. Jurija Krasowskiego, Pompejusza w „Miarce za miarkę” Szekspira w reż. Krzysztofa Pankiewicza. W 1989 r. zagrał główną rolę w ośmioodcinkowym serialu pt. „Ballada o Januszkach” u boku znakomitej rosyjskiej aktorki, Lidii Szukszyny (reż. Henryk Bielski), za którą otrzymał nagrodę Towarzystwa Miłośników Ziemi Lubińskiej. Występował też w serialach telewizyjnych: „Fala zbrodni”, „Na dobre i na złe”, „Biuro kryminalne”, „Kryminalni”. W sezonie 2009/2010 można go oglądać w spektaklach: „Jesteśmy braćmi?” Harwooda (James Wiley), „Scrooge. Opowieść wigilijna” (Bob Cratchit) i „Dobrze” T. Mana (Sąsiad).



Jacek Grondowy

W 1993 ukończył wydział lalkarski PWST we Wrocławiu. Po ukończeniu szkoły został zaangażowany do Teatru Polskiego w Szczecinie, gdzie zadebiutował rolami Wartownika/Posłańca w „Antygonie” Sofoklesa w reż. Z. Wilkońskiego, później pracował pod kierunkiem m.in. Ryszarda Majora, W. Nurkowskiego, Jana Szurmieja. W szczecińskim teatrze pozostał do roku 1995, następnie rozpoczął pracę w Teatrze Nowym w Zabrzu. Grał tu głównie w spektaklach musicalowych i komediach („Skąpiec”, „Niedźwiedź”, „Oświadczyń”, „Porwanie Sabine”, „Listy śpiewające”). Od 1997 r. jest związany z Teatrem im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze. Zadebiutował tu w „Komedii pasterskiej” w reż. A. Hanuszkiewicza i zagrał w ponad 30 przedstawieniach. Warto wymienić role, które on sam uważa za najważniejsze w swoim dorobku: Parobek S. w „Zabawie”, Albin/Jan w „Ślubach panieńskich”, Średni rozbitek w „Na pełnym morzu”, Zbyszko w musicalu „Dulska!”, Alfons w „Far niente”, Skapen w „Szelmostwach Skapena”, Chico w „Historii o Miłosiernej”, Tomek Sawyer w „Przygodach Tomka Sawyera”, Flote w „Czerwonych nosach”, Mateusz Lewita w „Mistrzu i Małgorzacie”, Pies Neron w „Śnie pluskowy”, Piotr w „Opowieściach o zwyczajnym szaleństwie”, Merkuccio w „Romeo i Julii”, Witold G. w „Trans-Atlantyku”, Tytus w „Testosteronie”, Ernesto Roma w „Karierze Artura Ui”, Jolaos w „Okrutnych i czułych”. Jacek Grondowy wystąpił także w kilku filmach i popularnych serialach telewizyjnych, między innymi: „Warto kochać”, „Tango z Aniołem”, „Czeka na nas świat”, „Fala zbrodni”, „Wydział zabójstw”. Jest laureatem Srebrnego Kluczyka w plebiscycie publiczności na najpopularniejszego aktora (2006). Ostatnie jego role, to: Scrooge w spektaklu pt. „Scrooge. Opowieść wigilijna” i Löwel Perl w „Czarnej masce” G. Hauptmanna w reż. B. Kocy.

Piotr Konieczny

W roku 1988 ukończył wydział aktorski PWST we Wrocławiu. Zadebiutował rok wcześniej w spektaklu „Człowiek jak człowiek” Bertolta Brechta na deskach Teatru im. C.K. Norwida w Jeleniej Górze. Następną jego rolą był Puk w „Śnie nocy letniej” Szekspira w reżyserii W. Zawodzińskiego. Zagrał też Wacława w „Zemście” Fredry wyreżyserowanej przez Z. Bielawskiego (1992 r.). W 1995 roku za rolę Kelnera Młodszy w spektaklu pt. „Stara Kobieta wysiaduje” T. Różewicza (reż. A. Bubiń) otrzymał wyróżnienie na Festiwalu Polskich Sztuk Współczesnych. Wystąpił także w następujących spektaklach: „Testosteron” A. Saramonowicza (Tretyn), „Trans-Atlantyk” wg Witolda Gombrowicza (Pyckal), „Kariera Artura Ui” (Givola), „Kłątwa” (Sołtys), „Elektra” (Postaniec, Ajgistos), „Gog i magog. Kronika chasydzka”, „Intryga i miłość” (Miller), „Sztuka dla dziecka” (Człowiek, Którego Nikt Nie Rozumie). W 1997 roku zagrał Ludwika Sartiego w „Życiu Galileusza” B. Brechta w Teatrze Telewizji. Spektakl wyreżyserował Maciej Prus. Jest dwukrotnym laureatem Złotej Iglicy (1991 i 1992 r.) oraz Srebrnego Kluczyka (1994 r.) – w plebiscycie na najpopularniejszego aktora, organizowanym z okazji Międzynarodowego Dnia Teatru przez tygodnik „Nowiny Jeleniogórskie”. Kreacja Anioła Amhiela w sztuce R. Bruttera „Kantata na cztery skrzydła” (2005 r.) przyniosła mu wyróżnienie, przyznane przez młodzieżowe jury na XXXV Jeleniogórskich Spotkaniach Teatralnych. Po raz pierwszy pojawił się na małym ekranie w dramacie telewizyjnym „Zero życia” (1987). Wystąpił także w serialach: „Pogranicze w ogniu” (1988, 1991), „Pierwsza miłość” (2004, 2009) i „Fala zbrodni” (2006). W sezonie 2009/2010 można go oglądać w „Kolacji na cztery ręce” P. Barza w reż. B. Kocy (Jan Krzysztof Schmidt), w spektaklu pt. „Sztukmistrz. Norwid o Polsce, Norwid o Polakach, Norwid o sztuce” (reż. Alina Obidniak) i „Czarnej masce” G. Hauptmanna w reż. B. Kocy (François Tortebat).

Jacek Paruszyński

Absolwent Studia Aktorskiego przy Teatrze Wybrzeże w Gdańsku. Swoją karierę zawodową rozpoczynał w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie (1984-1987), następnie pracował w OTO Kalambur we Wrocławiu (1987-1988), a od 1988 r. – nieprzerwanie w Jeleniej Górze. Zadebiutował jeszcze przed ukończeniem studiów w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku w „Zemście” Fredry w reż. St. Hebanowskiego. W tym teatrze pracował pod kierunkiem innych wybitnych reżyserów: F. Staniewskiego, R. Majora, K. Gordona. W Nowej Hucie zagrał między innymi w „Rewizorze”, reżyserowanym przez M. Grabowskiego. W Jeleniej Górze występował w różnorodnym repertuarze: „Igraszka z diablem” J. Drdy, „Poskromieniu złośnicy” Szekspira, „Koncercie św. Owidiusza”, Antonio Buero Valejo, „Widmach” Moniuszki, „Rewizorze” i „Ożenku” Gogoła, „Gwałtu, co się dzieje” Fredry, „Audiencji” i „Wernisażu” Havla. Pod opieką Jana Różewicza przygotował monodram „Śmieszny staruszek” Tadeusza Różewicza. W 2003 r. zaprezentował (z Elżbietą Kosecką) „Tryptyk Rzymski” K. Wojtyły. W latach 2007 – 2008 wystąpił w spektaklach: „Testosteron” (Stavros), „Kariera Artura Ui” (Ragg, Goodwill, Clark), „Kłątwa” (Dzwonnik), „Gog i magog. Kronika chasydzka”, „Sztuka dla dziecka” (Pan Starej Daty). W sezonie 2009/2010 występuje w spektaklach: „Scrooge. Opowieść wigilijna” (reż. H. Adamek) i „Czarna maska” w reż. B. Kocy (Jedidja Potter).

Marek Prażanowski

W 1977 roku ukończył PWST w Warszawie i rozpoczął pracę w Teatrze Polskim w Warszawie (do 1979 r.), gdzie zagrał m.in. Radomira w „Sarmatyźmie” Franciszka Zabłockiego w reż. J. Rakowieckiego. Później związany był z Teatrem im. Osterwy w Lublinie (1980-1983 – tu między innymi role: Don Rodrygo w „Cydzie” Corneille’a i Eugeniusz Lwow w „Lwanowie” Cechowa w reż. I. Gogolewskiego, Gustaw w „Ślubach panieńskich” Fredry w reż. J. Słotwińskiego) i Teatrem Syrena w Warszawie w latach 1983-1989 (Kamil w „Wiele hałasu o pchłę” G. Feydeau, Oktaw w „Pani prezesowej” M. Hennequina P. Vebera w reż. R. Klossowskiego). Występował także w Teatrze Muzycznym Roma i Operetce Warszawskiej. Pracę w teatrach dramatycznych łączył z występami w teatrze telewizji. Ponadto zagrał w kilkunastu filmach fabularnych, między innymi: „Śmierć Prezydenta”, „System”, „Parę osób, mały czas”, „Brawo Mistrzu” i serialach telewizyjnych – między innymi: „Kryminalni”, „Klinika samotnych serc”, „Prawo miasta”, „M jak miłość”, „Dwie strony medalu”. W jeleniogórskim teatrze można go oglądać w spektaklach „Jesteśmy braćmi?” (reż. J. Zaorski) i „Kolacja na cztery ręce” (reż. B. Koca).





SZANOWNI PAŃSTWO,
przypominamy o całkowitym zakazie
fotografowania i nagrywania spektaklu.
Prosimy o wyłączenie TELEFONÓW komórkowych.



Brygadzysta sceny – Aleksander Datkun
Maszyści sceny – Grzegorz Bednarowski, Michał Dudek, Tomasz Halkiewicz
Rekwizytor – Łukasz Dudek
Elektrycy – Łukasz Izdebski, Michał Januszkiewicz
Akustycy – Jarosław Kyrzczak, Konrad Sobieszczuk
Garderobiane – Renata Hanusz, Jadwiga Kotowska
Pracownia fryzjerska/perukarska – Małgorzata Spanier
Pracownia krawiecka/magazyn kostiumów – Elżbieta Wójcik
Pracownia plastyczna – Ewa Chorażyczevska, Waldemar Soboń
Pracownia stolarska – Daniel Datkun, Waldemar Kotowski, Adam Klin

Bileter – Mirosław Faryniarz
Obsługa widowni – Małgorzata Elżbieta Grzech, Mariola Hałas
Zaopatrzenie/kierowca – Ryszard Lipiak
Szatnia – Maria Karpińska, Grażyna Mrugasiewicz

w przygotowaniu:

JERZY ŁUKOSZ DRUGIE ZWARCIE

Reżyseria, scenografia i opracowanie muzyczne – Jacek Zembrzusi
Premiera na Dużej Scenie 19 czerwca 2010 r.

Dział Marketingu/organizacja widowni: Anna Gicala, Jowita Bednarek
Koordynatorka pracy artystycznej/kasjerka biletowa: Bernadetta Topolewska
Zamówienia na bilety indywidualne i zbiorowe przyjmuje
Dział Marketingu Teatru im. Cypriana Kamila Norwida w Jeleniej Górze,
al. Wojska Polskiego 38, tel.: 75 64 28 130, 31, widownia@teatrnorwida.pl
Kasa biletowa czynna od wtorku do piątku w godz. 9.00-16.00
oraz na godzinę przed spektaklem.

Informacje o bieżącym repertuarze teatru: www.teatrnorwida.pl

AR
Opracowanie i redakcja programu – Urszula Likszet
Projekt graficzny i skład – Jaremen Press, www.jaremen.pl
Druk – Drukarnia Kwadrat w Nowym Sączu

TEATRU im. CYPRIANA NORWIDA



Jelenia Piast

ART MUSIC

PEC

KOMFORT

ENERGIAPRO

Jelonka.com

nr

Nr: 571



Institucja współfinansowana
z budżetu Miasta Jelenia Góra

