



ZALOZONY PRZEZ ARNOLDA SZYFMANA
1913

SCENA KAMERALNA

Thomas Middleton
&
William Rowley

ZWODNICA



Thomas Middleton
&
William Rowley

ZWODNICA



ÓSMY KRĄG PIEKŁA

Jest rok 1622. Anglią od dziewiętnastu lat włada Jakub I Stuart, słaby polityk, ale za to miłośnik i protektor teatru, niestety nękany chorobą nerek, która zabije go w trzy lata później. William Shakespeare nie żyje od sześciu lat, lecz stale obecny jest w pamięci, u księgarzy i na londyńskich scenach. *Hamleta* przy szczególnych okazjach grywa się na królewskim dworze, z dyskretnym pominięciem negatywnych uwag o Duńczykach – zmarła w 1619 r. żona Jakuba, Anna, była wszak córką duńskiego monarchy. John Heminge i Henry Condell przygotowują właśnie pierwszą zbiorową edycję szekspirowskich sztuk, słynne Pierwsze Folio, wydane w roku 1623. Zaś dwaj elżbietańscy, a ściślej jakobiccy dramatopisarze, Thomas Middleton i William Rowley (zarazem ceniony aktor), wchodząc w autorską spółkę – zjawisko w tej epoce bardzo częste – i szukając tematu, natrafiają na ogłoszoną niedawno sensacyjną opowieść Johna Reynoldsa.

Tytuł brzmiał obiecująco: *Triumf zemsty Bożej nad krzyczącym i ohydny grzechem umyślnego, z premedytacją popełnionego morderstwa*. Podawana za autentyczną historia Beatrice i Alsemera, przez współników zmodyfikowana i wzbogacona (także wyraźnymi odwołaniami do *Romea i Julii*, *Hamleta*, *Makbeta*, *Snu nocy letniej*) posłużyła za fabułę *Zwodnicy*, uznawanej za jedną z najlepszych nieszekspirowskich tragedii epoki. Nie bez znaczenia jest hiszpańska lokalizacja utworu. Nietypowa – bo krajem, w którym autorzy najchętniej umieszczali wówczas niemoralne i okrutne wydarzenia były Włochy, mające powszechnie fatalną opinię. Hiszpania, kraj tradycyjnie wrogi, skutecznie zwalczany przez królową Elżbietę, wskutek ugodowej polityki Jakuba I zyskała pozycję, pozwalającą jej bez trudu realizować na angielskim dworze własne interesy.

To zaś nie podobało się wielu, potęgując antyhiszpańskie nastroje, bez wątpienia bliskie Middletonowi. W 1624 r. napisał on wymierzoną przeciw Hiszpanii komedię *Partia szachów*. Teatr Globe ledwie mieścił tłumy widzów, interweniował hiszpański ambasador, po czym – rzecz bez precedensu – sztuka została zdjęta, a autor na krótko uwięziony. Nieprzypadkowo też w *Zwodnicy* mówi się o wojnie z Holendrami (czyli walczącymi o niepodległość Niderlandami) – wojnie przez Hiszpanię przegranej.

„W kościele po raz pierwszy ją ujrzałem” – oświadcza Alsemero i mogłoby się wydawać, że jesteśmy w kręgu sonetów Petrarcki, jego wyidealizowanej Laury i miłości niespełnionej wprawdzie, ale pięknej i subtelnej, przeżywanej wedle dwornego, rycerskiego wzorca. Nic bardziej mylącego. Miłość w *Zwodnicy* to siła mroczna, niszcząca, kipiąca z gubną, chorobliwą namiętnością – mamy więc do czynienia z koncepcją z gruntu odmienną. Dobitnie sformułował ją w czternastym stuleciu Francuz, Andreas Capellanus, w łacińskim traktacie *De amore*. Miłość, zdefiniowana jako „wrodzona namiętność, wywodząca się z oddania i niepohamowanego



pożądania osoby innej płci”, jest wrogiem człowieka, za życia zuboża go, a po śmierci naraża na potępienie. Ponieważ kobiety z natury są zepsute, interesowne i przewrotne, człowiek mądry unika miłości. Oczywiście w takiej sytuacji fakt zakochania się w kościele musi być dla bohatera okolicznością obciążającą: „Ja twoje wdzięki, swoje pożądania Tam na ołtarze bezbożnie wyniosłem, Gdzie inne ognie winny wiecznie płonąć!”

Nawet Petrarca, gdy nie opiewał Laury, kategorycznie przestrzegał: „Kobieta jest prawdziwym diabłem, wrogiem pokoju, źródłem niecierpliwości, okazją do sprzeczek i mężczyzna winien trzymać się od niej z daleka”. Opinie takie legły u podstaw niejednej literackiej kreacji, wśród których szekspirowska Lady Makbet i Beatrice właśnie należą do osiągnięć najwyższych, rozsadzających ramy doraźnego mizoginizmu. Przede wszystkim dzięki bogatej, wielowymiarowej psychice postaci kobiet – zbrodniarek, wbrew obiegowym pomówieniom głęboko, przejmująco ludzkich.

Sposób psychologicznej prezentacji bohaterów decyduje o tym, że na plan pierwszy wysuwają się w *Zwodnicy* przemiany, metamorfozy osobowości, prowadzące w jednym tylko kierunku – ku złu. Miejsce najbardziej eksponowane zajmuje oczywiście Beatrice, odbywająca precyzyjnie przez autorów analizowaną drogę od dziewczęcej zmienności uczuć po zimne, zbrodnicze okrucieństwo, aż do końca nie zmaćcone wątpliwościami czy wyrzutami sumienia. Przemiana ta jest utrzymana w tak wysokiej temperaturze emocjonalnej, że chciałoby się niemal widzieć ją także jako przemianę fizyczną, stopniowo przyćmiewającą zewnętrzne piękno. Zwłaszcza że to Beatrice wciąga w spiralę zła niesympatycznego, ale nieszkodliwego początkowo De Floresa, przy całej bezwzględności zachowującego jednak resztki sumienia.

Metamorfozę przechodzą i inni. Dworka Diafanta nie umie przewyciężyć złej namiętności i ze zgubnym skutkiem wykorzystuje niemoralną sytuację. Tomazo, brat zamordowanego, popada w melancholię rozpacz i za Hamletem powtarzając „zmęczył mnie Człowiek”, gotów jest w imię zemsty do najgorszych czynów. Zewnętrzna, bo ograniczona do przebieranki i krótkotrwałego strachu przed egzekucją, jest przemiana Antonia i Francesca – ale też ich winie daleko do zbrodni. Natomiast finałowy optymizm epilogu wydaje się złudny: ani Alsemero, ani Vermandero zapewne nigdy nie zdołają zapomnieć przeżytego koszmaru. Poprawę, zmianę na lepsze obiecuje tylko doktor Alibius – i to jest ironia najwyższej próby.

Na przełomie XVI i XVII wieku odchodzi w przeszłość przekonanie, że szaleństwo to stan szczególny, nawet dar Boży, pozwalający widzieć inaczej, a często głębiej. Obłąd staje się tylko chorobą, przypadkiem medycznym, podlegającym leczeniu, a przede wszystkim izolacji. Dom wariatów, instytucja z reguły okrutna, wpisuje się w cywilizacyjny krajobraz. Obłąkani Shakespeare'a należą jeszcze do pierwszej kategorii. Ofelia mówi rzeczy dziwne i niejasne, ale skrywające, możliwe do odczytania, istotne znaczenia. Wariaci z zakładu doktora Alibiusa już tylko bełkocą bez sensu, ukazani jako przedmioty raczej, niż ludzie.



Egzekucja czarownic – sztych angielski

Czemu w takim razie służą owe sceny, słabo i pretekstowo powiązane z główną opowieścią? Pozornie wydają się stanowić typowy dla elżbietańskiej tragedii kontrapunkt komiczny – komizm to jednak gorzki i mało zabawny. Zaś od pomysłu uświetnienia wesela spektaklem „tresowanych” wariatów wieje nieskrywaną grozą – bardzo daleko jesteśmy od ateńskich rzemieślników ze *Snu nocy letniej*. Zarazem jednak ten ponury koncept pomaga odczytać funkcję dwuwątkowej narracji. Rzecz w tym, że konfrontacja ludzi ponoć zdrowych na umyśle oraz chorych pacjentów bynajmniej nie wypada na korzyść tych pierwszych. W świecie przesyconym grzechem i zbrodnią choroba obłądki izoluje, więc chroni od wszechobecnego zła.

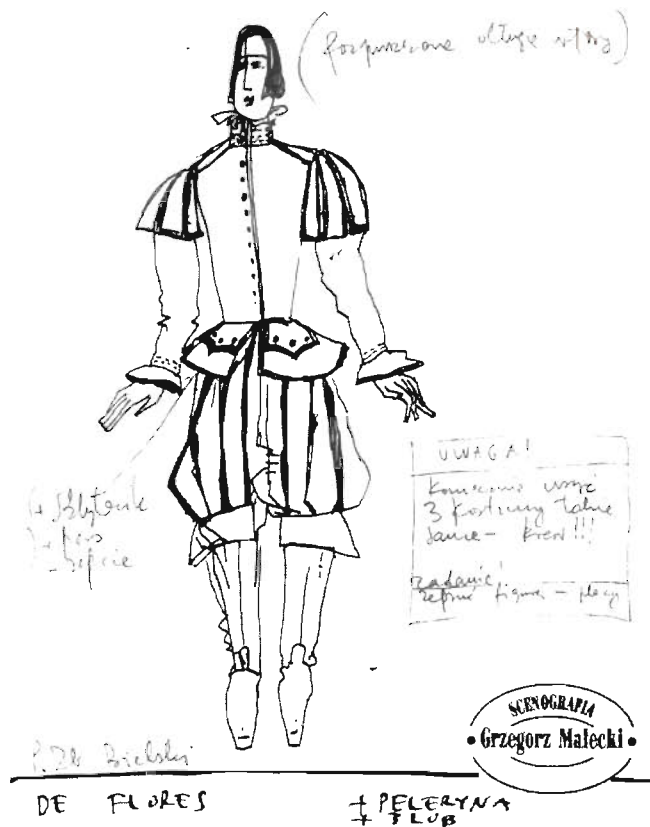
Sceny okrutne, krwawe i niesamowite towarzyszyły dramatom elżbietańskiemu od chwili narodzin. Wywodziły się z tragedii Seneki i z renesansowej dramaturgii włoskiej. Autorzy wybitni starali się ograniczać do przypadków artystycznie umotywowanych, słabsi chętniej spełniali oczekiwania publiczności. Widzowie parteru, wedle słów Hamleta „kochający się tylko w niezrozumiałych gestach i wrzawie”, stanowili w teatrach publicznych Londynu siłę, z którą należało się liczyć. Ich wyrażane okrzykami uznanie lub dezaprobatą często przesądzały o losach sztuki. To dla nich głównie sprowadzano z rzeźni świeżą krew, która ukryta w zwierzęcych pęcherzach pod kostiumami, lała się obficie na sceniczne deski. *Zwodnica*, której okrucieństwo przesunięte jest raczej w stronę psychologii, przynosi jednak parę mocnych efektów, choć daleko jej zarówno do szekspirowskiego *Tytusa Andronikusa*, jak do dramatów Webstera. Trzeba zarazem pamiętać, że widowiska naprawdę okrutne oglądano wówczas gdzie indziej: na placach publicznych egzekucji oraz na arenach krwawych walk zwierząt. Amfiteatr do szczucia niedźwiedzi znajdował się tuż obok teatru Globe.

W *Boskiej Komedii* Dantego zbrodniarze z pożądania – ci najgorsi – pokutują w ósmym kręgu piekła. W tragedii Middletona i Rowleya krąg ów rozciąga się niejako na cały przedstawiony świat, a kara rozpoczyna się już za życia, nim „przyjdzie zagrać przed widownią w piekle”. I tylko wariaci są naprawdę niewinni. Barokowy pesymizm co do natury człowieka osiągnął rzadko spotykaną intensywność.

Jarosław Komorowski

THE CHANGELING

Oryginalny tytuł tragedii brzmi *The Changeling*. Słownik Stanisławskiego podaje następujące znaczenia tego wyrazu: 1. (w baśniach) dziecko zamienione przez wróżkę itp. odmieniec, 2. zamienione dziecko, 3. zamieniony przedmiot, 4. (z uwagą, że to znaczenie dawne): człowiek o zmiennym usposobieniu. Sprecyzujmy, że w siedemnastowiecznej angielszczyźnie rozumiano, iż owo „dziecko, zamienione przez wróżkę” było dzieckiem brzydkim lub upośledzonym, podrzuconym w miejsce skradzionego, że wreszcie wyrazu tego używano po prostu na oznaczenie idioty, przygłupka (jakiego udaje Antonio, choć w tekście tragedii nie stosuje się do niego tego określenia bezpośrednio). Jednakże *changeling* może oznaczać



także gorszego, pośledniejszego zastępcę (lub zastępczynię), chwiejną lub nieodpowiedzialną osobę, wreszcie niestałą kobietę. Stąd wielu komentatorów uważa, że słowem *changeling* można określić także Beatrice, Diafantę i De Floresa. Tak więc tłumaczka miała pełne prawo zdecydować się na przypisanie tytułu głównej (niewątpliwie) bohaterce tragedii, jaką jest Beatrice, owa Zwodnica, uwodząca innych i sama ulegająca – w miarę rozwoju akcji – tak wstrząsającym, straszliwym przemianom. Ale nie tylko ona, nie tylko Diafanta i nie tylko De Flores. Bo przypomnijmy co w tragicznym finale mówi Alsemero, zwracając się do Tomaza:

*Jakże zwodniczo lśni dziś nów księżycu,
Że tak nas wszystkich podmieniał. W blasku:
Piękno zmienione w ohydny rozpustę,
A posłuszeństwo sługi – w grzech zabójstwa.
Ja – mąż zwiedziony – trzymałem w ramionach
Obcą dziewczynę. Zapłaciła za to.
W tobie gniew ślepy zmienił się w widomą
Przyjaźń dla ludzi. Któż jeszcze zmieniony?*

Na co odpowiada Antonio:

Ja, panie. Byłem małym osłem, a jestem wielkim idiotą. I o mały włos, a zostałbym przemieniony w wisielca. Ale niewinność wybawiła mnie od szubienicy.

Do swej wewnętrznej przemiany przyznaje się także Francesco i nawet chorobliwie zazdrosny doktor Alibius przyrzeka, że się zmieni. *The Changeling* jest więc tragedią odmiany ludzkich charakterów (pod wpływem nieopanowanych namiętności, lecz także pod wpływem życiowych doświadczeń) oraz wynikających stąd odmian sytuacji, losu i kondycji protagonistów. Co więcej, w optymistycznym choć niezbyt w swym optymizmie przekonywującym epilogu, Alsemero prorokuje odmianę smutku w śmiech, mówiąc, iż:

*Brat – brata, ojciec – inne dziecko zyska
W miejsce straconych. . . ,*

odwołuje się zatem do niewzruszonego prawa odmian w ludzkim życiu, znaczonego piętnem tragizmu, lecz nie będącym przecież jednym ciągiem tragedii.

Juliusz Kydryński – z *Postawia do Zwodnicy*
T. Middletona i W. Rowleya, Wyd. Literackie,
Kraków 1983

O PUBLICZNOŚCI

Dramat elżbietański i jakobicki był w swoim charakterze rozrywką masową, sztuką dla bardzo szerokiej, społecznie zróżnicowanej publiczności. Teatr i dramat – zjawiska nierozdzielnie z sobą związane – spełniały tę funkcję, którą dziś spełnia telewizja, kino, zawody sportowe, mecze futbolowe. Lud londyński chodził do teatru namiętnie, szukał w nim rozrywki, sensacji, silnych wrażeń, tego co dzisiaj dają nam kryminały książkowe, filmowe i telewizyjne, ale szukał też żartu, dowcipów i satyry na aktualne tematy. Nawet jeśli widzowie z niższych warstw nie opanowali zbyt dobrze sztuki czytania lub w ogóle czytać nie umieli, nie stanowiło to dla nich przeszkody w ocenianiu sztuk i cieszeniu się nimi. Ogromnie osłuchani, odbierali to, co widzieli i słyszeli w teatrze, jako znakomitą rozrywkę, ale także jako coś w rodzaju uniwersytetu ludowego. Mieli swoich ulubionych autorów i aktorów, tworzyli stronnictwa zwolenników Jonsona czy Szekspira. Nawet jeśli docierała do nich tylko część problematyki takich sztuk jak *Hamlet*, *Sejanus* Jonsona, czy *Niewinna diaboliczna* Webstera lub *Faustus* Marlowe'a, to zawsze coś do nich docierało i poszerzało ich świat. Tacy widzowie mogą być przedmiotem zazdrości dzisiejszych teatrów: biegali namiętnie na przedstawienia, przez nikogo nie namawiani, nie napędzani, nie „organizowani“, by zapełniać widownię, nie odciągało ich kino, telewizja czy mecze sportowe, tak jak się to dzieje dzisiaj, toteż teatr był prawdziwą potęgą, dyktatorem w dziedzinie rozrywki i mody literackiej.

Anna Staniewska

Z *Przedmowy do Dramatu elżbietańskiego*, PIW 1989

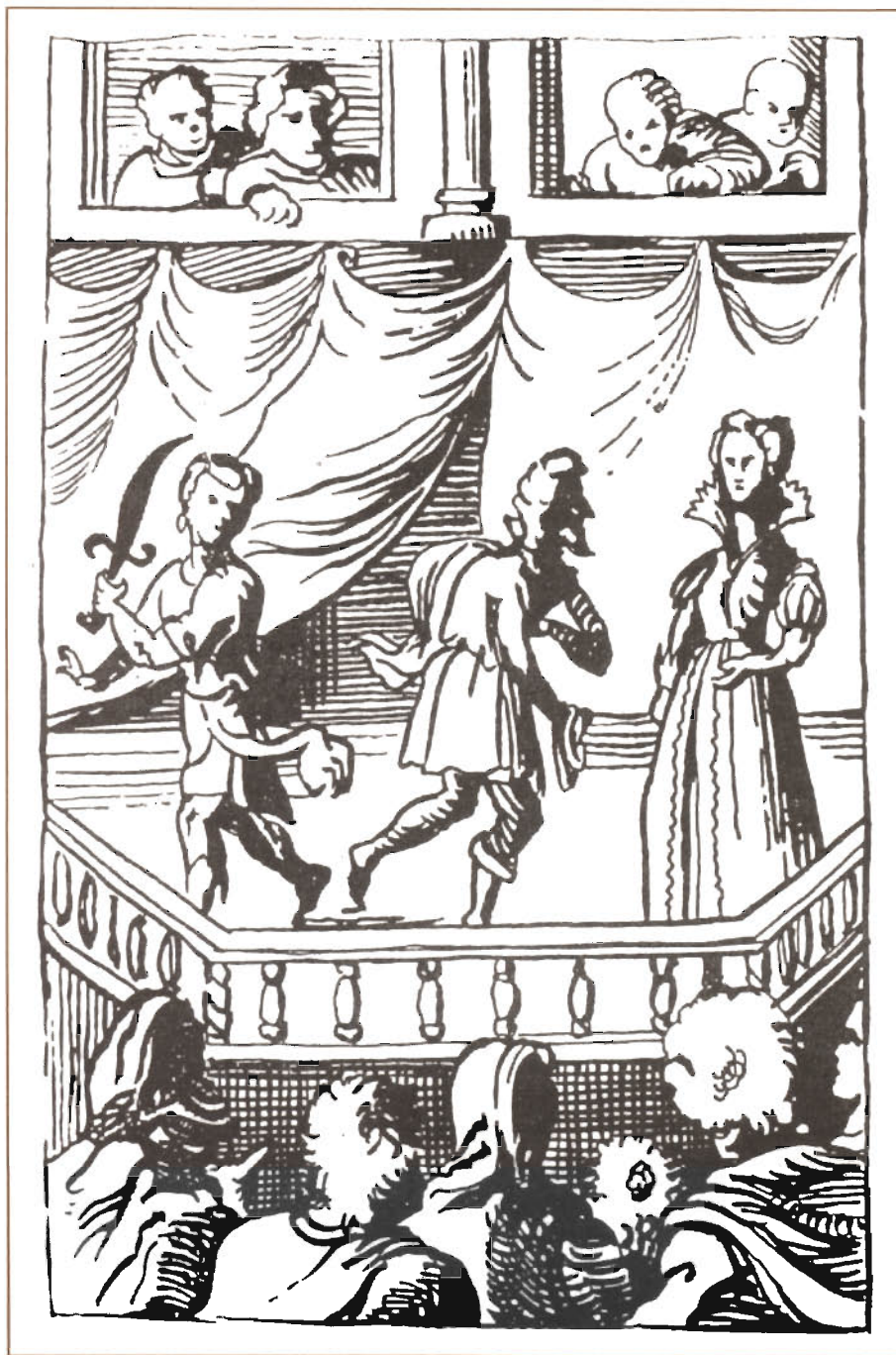


Alfred Harbage w znakomitym studium widowni elżbietańskiej pt. *Shakespeare's Audience* (wyd. 1941) przyjmuje, że teatr „The Swan“ mieścił 3000 widzów, „The Rose“ około 2500 widzów, teatr zaś „The Fortune“ – nieco ponad 2300 i że ogólna liczba widzów we wszystkich teatrach londyńskich w roku 1595 wynosiła w przeciętnej dziennej 2500, w przeciętnej tygodniowej zaś – 15000. Zestawiając liczbę widzów z liczbą całej ludności, wylicza, że w r. 1605 dwie osoby z każdych piętnastu chodziły do teatru co tydzień. Na podstawie 563 bywalców po pensie, 594,4 bywalców po 2 pensy i 91,6 bywalców po 3 pensy oblicza, że przeciętnie pełen teatr „The Rose“ w r. 1595 dawał 8 funtów i 9 szylingów dochodu (por. 10 funtów wypłacane za przedstawienie dane na dworze). Popularny „gwóźdź sezonu“ taki jak *The Wiseman of West Chester*, przynoszący przeciętnie 8 funtów za przedstawienie, zgarnąłby więc hurtem 256 funtów za swoje trzydzieści dwa przedstawienia.

Państwo elżbietańskie było w założeniu państwem nowoczesnym z powodu doceniania wartości pieniądza; jest rzeczą bardzo charakterystyczną dla tej epoki, że stworzyła teatr, który jak podwójny zaprzęg służył zarazem dramatu i handlowi. Za to, że w wyniku takiego układu nie powstał skażony z punktu widzenia literatury produkt, jakim potrafi być dramat tworzony w takich okolicznościach, podziękować musimy widowni elżbietańskiej, szczególnemu charakterowi wyobraźni narodowej oraz samym aktorom. Jakkolwiek namiętnie idealista może biadać nad powiązaniem między sztuką a handlem, pozostaje faktem, że to związek tych dwóch rzeczy dał nam w rezultacie teatr elżbietański. Zapotrzebowanie dworu na rozrywkę nigdy nie zdołałoby stworzyć tego co stworzyło zapotrzebowanie narodowe; społeczeństwo zdecydowało, że chce mieć dramat, i dzięki temu stworzyło właściwą atmosferę, sprzyjającą twórczości dramaturgów. Teatr natomiast połączył w sobie podaż i popyt i dał dramatu szansę przetrwania jako dramatu narodowego. W epoce elżbietańskiej „pieniądze mówiły“. Burbage i Alleyn byli szanowanymi i zamożnymi, by nie powiedzieć, bogatymi obywatelami; kiedy zaś mieszkańcy jakiejś dzielnicy odkryli, że wybudowanie między ich domami teatru będzie oznaczało znaczny wkład do podatków na biednych, skrupuły się rozpraszały i wszyscy mieszkańcy łączyli się w kierowaniu do władz petycji, aby budynek natychmiast zaczęto budować.

M. St. Clare Byrne – *Życie codzienne w Anglii elżbietańskiej*, PIW, Warszawa 1971

Przekład – Anna Staniewska



PIĘKNO CIAŁA – PIĘKNEM DUSZY

Neoplatonizm, wprowadzony w modę przez Ficina, przyznając uprzywilejowane stanowisko pięknu i miłości, przyczynił się w decydujący sposób do wywyższenia kobiety w zachodniej cywilizacji. Jako reakcja na pedantyczny racjonalizm arystotelików, rozległy nurt mistyczny, jeszcze przed sukcesem neoplatonizmu, mocno zaakcentował rolę miłości. Gerson pisał: „Więcej znaczy kochać niż wiedzieć”. Taka była najgłębsza myśl *devotio moderna*. Ficino i jego przyjaciele, wychodząc od Platona, powrócili do dociekań mistyków Północy. Co najwyżej zmienili trochę formułę Gersona: dla nich **w i e d z i e ć** znaczyło **k o c h a ć**.

Ficino rozwijał swoją teorię miłości wielokrotnie, a zwłaszcza w dwóch komentarzach do *Uczt*y Platona, które ukazały się w roku 1469 i 1475, i w komentarzu do *Fajdrosa* (1475). Otóż głównym punktem tej teorii jest, że „miłość to pragnienie piękna”. „Nie widzimy duszy – czytamy we francuskim tłumaczeniu z roku 1578 – a więc nie widzimy piękna; ale widzimy ciało, które jest obrazem i cieniem duszy, tak iż wnioskując z tego obrazu sądzimy, że w pięknym ciele mieszka piękna dusza.”

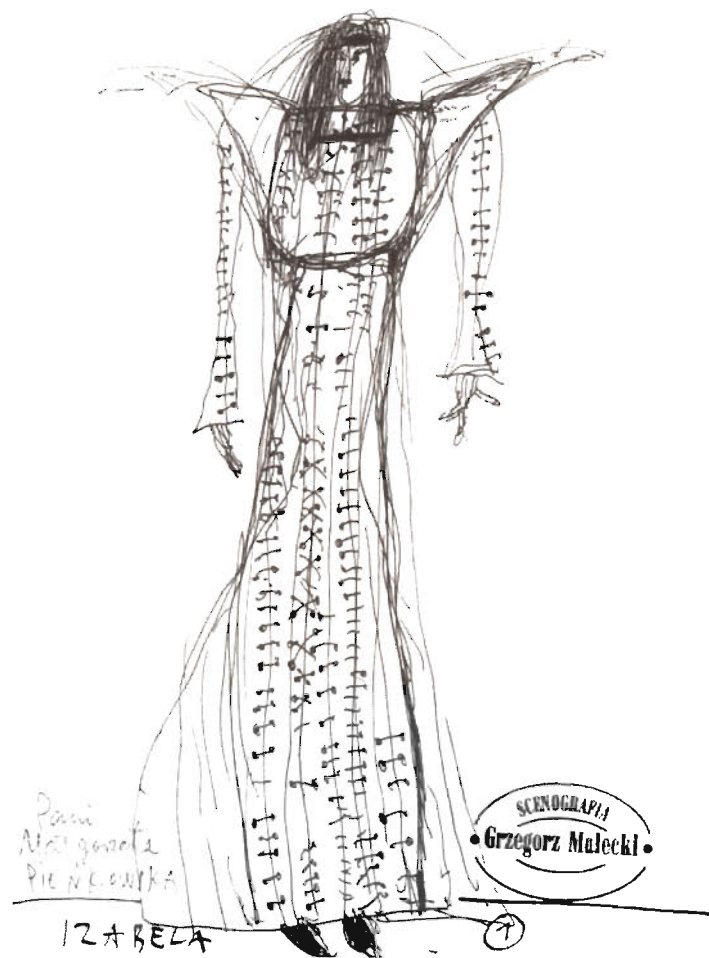
Piękno jest promieniem Boga, tego „odwiecznego źródła” piękna. Jest ono „kwiatem dobroci”. Piękno objawia nam dobroć. „Nigdy nie pojęlibyśmy ani nie doszukali się dobroci ukrytej w rzeczach, gdyby nie prowadziły nas do niej wskazówki i oznaki piękności zewnętrznej. I w tym pokazuje się wspaniała użyteczność piękności i miłości, która jest jej towarzyszką.”

Castiglione, wierny uczeń Ficina, podjął ten sam temat w *Dworzaninie*: „Owa się każda rzecz pięknnością zdoła i jest – jakom pirwej powiedział – nie oddzielona od dobroci, zwłaszcza w człowieczym ciele. Bo takowej cudności ina przyczyna nie jest, jedno piękność duszna – a taż jest istotną dobrocią. Bo dusza, mając cząstkę jedną prawdziwej cudności, to jest tej, która od Boga płynie, rozświeca i czyni każdą rzecz piękną, której się jedno dotknie... Ta piękność, którą oczyma śmiertelnymi tu na ludziach widzamy (która ani tego przyrównania doszła, jakie jest świece do słońca, ale jest prosto cień jakiś piękności), zapala serca nasze i przynosi taką uciechę, iż więc drugi nic nad to miłszego nie ma...” (tłum. Łukasz Górnicki).

Platon pisząc o pięknie i miłości myślał przede wszystkim o urodziwych efebach, natomiast neoplatonizm Odrodzenia działał na korzyść kobiety. Rzecz znamienita: Symphorien Champier, który chciał udostępnić komentarze Ficina do *Uczt*y elicie towarzyskiej we Francji, dziełu swemu dał tytuł

La Nef des dames vertueuses (Nawa pań cnotliwych – przyp. red.). Jak pisał, wziął się do pióra, aby dać odprawę „tej masie ludzi, którzy przez złośliwość jadowitego języka głosili, że największe i najszkaradniejsze grzechy popełnione zostały przez kobiety”. Brantôme również bierze w obronę płę słabą. „A wreszcie – pisze – te biedne kobiety to istoty bardziej podobne bóstwu niż my, a to z przyczyny swojej piękności; to bowiem co piękne, jest bliższe Bogu, który cały jest pięknem, niż brzydocie, która przynależy diabłu.”

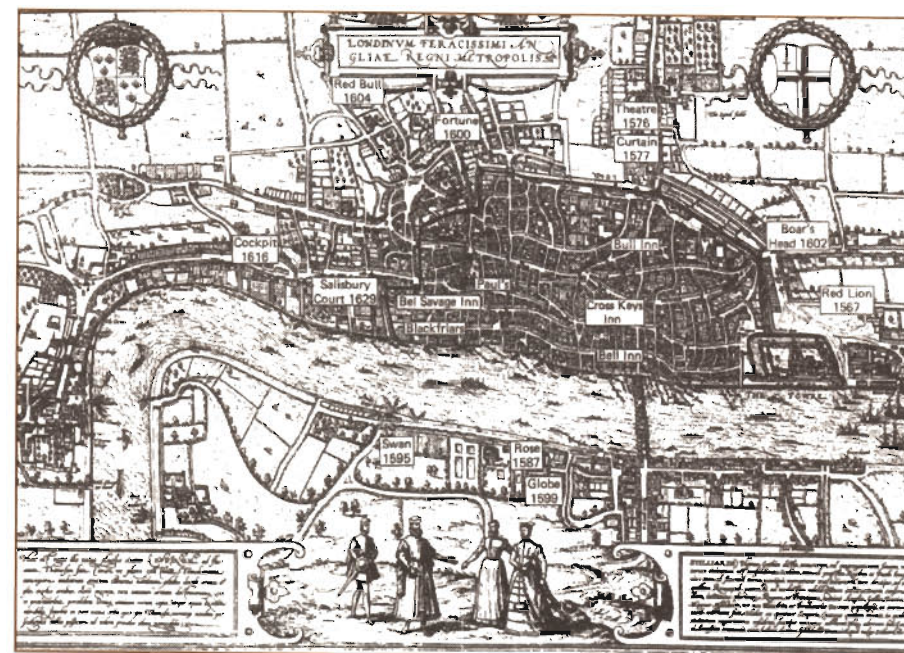
Jean Delumeau – *Cywilizacja Odrodzenia*, PIW, Warszawa 1987

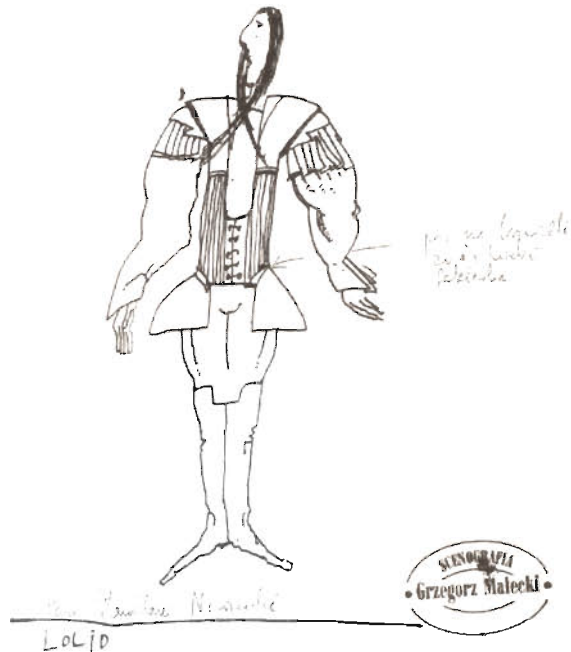


EPILOG

W smutku – daremnie lać w serce pociechę,
 Uciszać rozpacz braterską po bracie,
 Wstrzymywać ojca łzy po dziecka stracie –
 Wszystko to na nic – wzmagą tylko żal.
 Walczyć z nim można jedynie uśmiechem.
 Wtedy brat – brata, ojciec dziecko zyska
 W miejsce straconych. Nowe życie tryska!
 Tam, gdzie się rodzi uśmiech – ginie żal!

Zwodnica, tłum. Krystyna Berwińska





W programie wykorzystano szychy angielskie z przełomu XVI i XVII wieku.
We wszystkich cytowanych tekstach zachowano pisownię oryginałów.
Tytuły pochodzą od redakcji.

Redakcja programu
JOLANTA KOTUŁA

Opracowanie graficzne
EWA LIBERA

Redakcja techniczna
MARIA GAWROŃSKA

Wydawnictwo Teatru Polskiego w Warszawie
Sezon 1995/1996

Druk: Zakład Poligraficzny „BiS”, Warszawa ul. Smulikowskiego 6/8

LECZNICA

Związku Artystów Scen Polskich
w Warszawie ul. Nowogrodzka 49
(budynek Operetki Warszawskiej)

OFERUJE WSZYSTKIM PAŃSTWU:

Leczenie w zakresie:

chorób wewnętrznych, bioenergoterapii, chirurgii,
chirurgii plastycznej, dermatologii, endokrynologii,
foniatrii, gastrologii, ginekologii, kardiologii, laryn-
gologii, neurologii, okulistyki, ortopedii, psychiat-
rii, seksuologii, stomatologii, urologii.

Badania diagnostyczne z zakresu:

analitiky lekarskiej, histopatologii, cytologii, USG,
EKG, Holter, echokardiografii oraz audiometrycz-
ne.

Badania wstępne do pracy, badania okresowe oraz zaświad-
czenia do prawa jazdy.

Zabiegi:

chirurgiczne, Esperal, iniekcje, fizykoterapia, reha-
bilitacja ruchowa oraz masaże lecznicze.

LECZNICA ZASP czynna jest codziennie (oprócz niedziel
i świąt) w godzinach od 8⁰⁰ do 19⁰⁰

Telefony: informacja i rejestracja – 628-44-17
stomatologia – 628-89-48

Zebrań
Dokumentacja
ZG ZASP



TELEFONICZNA REZERWACJA BILETÓW – 26 61 64, fax 26 92 78



Założony przez Arnolda Szyfmana
1913

SCENA KAMERALNA

Thomas Middleton & William Rowley

ZWODNICA

(*The Changeling*)

Przekład – KRYSZYNA BERWIŃSKA

Dramatis Personae:

Vermandero, kasztelan w Alicante, ojciec Beatrice	EUGENIUSZ KAMIŃSKI
Tomazo de Piracquo, szlachcic	SŁAWOMIR GŁAZEK
Alonzo de Piracquo, jego brat, narzeczony Beatrice	PIOTR BĄK
Alsemero, szlachcic	DARIUSZ BISKUPSKI
Jasperino, jego sługa i przyjaciel	MICHAŁ JARMICKI
Alibius, zazdrosny doktor	RYSZARD NAWROCKI
	STEFAN SZMIDT
Lolio, jego pomocnik	STANISŁAW NIWIŃSKI
Antonio, matol	ADAM BIEDRZYCKI
Francesco, wariat	ROBERT CZEBOTAR
De Flores, zaufany Vermandera	ZBIGNIEW BIELSKI
Beatrice, córka Vermandera	MAŁGORZATA SADOWSKA
Diafanta, jej dworka i powiernica	MAGDALENA HOMANOWSKA
Izabela, żona Alibiusa	MAŁGORZATA PIENKOWSKA
Minstrel	MIECZYSLAW KALENIK

Rzecz dzieje się w Alicante

Reżyseria:

WOJCIECH ADAMCZYK

Scenografia:

GRZEGORZ MAŁECKI

Opracowanie muzyczne:

MAŁGORZATA PRZEDPEŁSKA-BIENIEK

Ruch sceniczny:

MAŁGORZATA JÓZWIAK

Asystent reżysera:

RYSZARD NAWROCKI

Sezon 1995/1996

Premiera 7 października 1995 roku