STARY TEATR

CYMBELIN

Jerzy S. Sito

MĄDROŚĆ przez ROZTARGNIENIE

Lord Alfred Tennyson Poeta Laureatus wiktoriańskiej Anglii, żądał na łożu śmierci, aby do jego trumny włożono egzemplarz *Cymbelina*. Konając, czytał jeszcze tę sztukę, zaś Joseph Quincy Adams, wybitny szekspirolog amerykański, notuje, iż palce zmarłego zaciskały się kurczowo na jej ostatnich stronicach. Czego w niej szukał umierający Poeta Laureatus, piewca umiaru i poskromionej natury? Czy urzekł go, tak jak wielkiego eseistę Hazlitta „jakiś czuły smutek, osnuwający całość", czy też widział w niej, podobnie jak Henry James miał to niebawem zobaczyć, „baśń o konstrukcji tak luźnej... szkic psychologiczny, który, w swoich najlepszych momentach... igra wysoko, w słonecznym powietrzu najrozkoszniejszej poeji, potrząsając beztrosko złotymi lokami". Czy widział w niej, idąc śladami Dr. Johnsona „szaleństwo fikcji, absurdalność postępowania, pomieszanie imion i manier najrozmaitszych epok i niemożliwość wydarzeń w jakimkolwiek bądź systemie życia", czy też antycypując Henry Jamesa, uznał iż „zabawia się ona poza zasięgiem wszelkiego wyzwania, podczas gdy sama akcja kołysze się jak płótno malowane na wietrze, pomiędzy Italią i Anglią, łopocze wesoło tu i tam, tam i spowrotem, rozwijając obrazy, to znów rozpościerając je w błękicie". Jeśli szukał w tej sztuce pociechy, jeśli jej wiersze rozpraszały wątpliwości, jakie śmierć mogła mu nasunąć w godzinie konania, to w czym znajdował pociechę i uspokojenie? Czy w ostatecznym triumfie cnoty, na przekór wszystkim wymyślonym okolicznościom, które sprzysięgły się na jej nieuchronną zgubę, czy może gorzką satysfakcję czerpał z przypadkowości jej wielkiego triumfu, sceptycznie oceniając mądrość rozstrzygnięć końcowych, jako mądrość płynącą z roztargnienia? Jest bowem *Cymbelin* w swojej wymowie filozoficznej, w proporcji moralnej niejako, sztuką tak gorzką, że w szekspirowskim dorobku porównać ją można jedynie z *Miarką za miarkę*, z *Opowieścią zimową*, czy z *Burzą*.

Krytyka szekspirowska określa zazwyczaj *Cymbelina* mianem romansu; w określeniu tym dopatruje się rozwiązania zagadki, jaką przedstawia zarówno konstrukcja utworu, jak i wielowątkowa fabuła, tak splątana i takie piętrząca komplikacje, że wymaga aż ingerencji Jowisza, bez którego nadprzyrodzonej pomocy rzecz nie mogła by się w ogóle wyjaśnić. Istotnie, ta „czarna komedia" — jak chce współczesna krytyka — czy też „tragedia" — jak ją

określa First Folio — wykazuje wiele cech wspólnych z romansem, tak jak rozumiał go i praktykował angielski wiek XVI. Lecz jeśli przyjmiemy nawet — co wydaje się zresztą prawdopodobne — że sztuka ta powstała pomiędzy rokiem 1608 a 1610, że napisana została dla teatru w Blackfriars, którego „specyficzna publiczność" domagać się mogła takiej właśnie „romansowej" konstrukcji, nie wyjaśnia to w pełni ani nieudolnej, w takim ujęciu, budowy utworu, ani — tymbardziej — jego filozoficznej wymowy, niepokojącej w najbardziej nawet promiennych i jasnych interpretacjach.

Przyjrzyjmy się, pobieżnie postaciom dramatu. Nie trudno jest zauważyć, że wszystkie one, z wyjątkiem Imogeny, kompromitują się w miarę rozwoju akcji. Niektóre, jak na przykład Królowa, Kloten czy Jachimo, to „czarne charaktery" zgoła, wyposażone co prawda w jakiś rys sympatyczny, tylko po to jednakże, by uprawdopodobnić bardziej zło i zepsucie ich duszy. Do nich to zaliczyć wypadnie, zarówno odwagę Klotena, patriotyzm Królowej jak i nonszalancką wielkoduszność Jachima. Są to cnoty bezsporne, które budzą instynktowną sympatię widowni. Z chwilą jednak, kiedy sympatie te są już ugruntowane, Szekspir uruchamia mechanizm inny, miażdżący w swoim działaniu: oto obnaża motywację cnoty; pokazuje podłoże z którego ona wyrasta. Ocena jednoznaczna przestaje już być możliwa; odwaga Klotena zbyt blisko sąsiaduje z głupotą i brakiem wyobraźni, patriotyzm Królowej z ambicją, wyrachowaniem i pychą, wielkoduszność Jachima staje się wypadkową jego cynizmu, niewiary w jakąkolwiek bądź wartość i braku busoli moralnej, która pozwoliła by mu choćby tylko odróżnić czyn zły od dobrego. Oto galeria ludzi „złych", to jest złych przede wszystkim. Obok niej mieści się inna — ludzi przede wszystkim głupich. Spotkamy tu i króla Cymbelina i zięcia jego Postuma i obu synów królewskich Arwiragusa i Gwideriusza, razem z ich preceptorem Belariuszem. Trzecia grupę stanowią „poczciwcy", w których głupota idzie o lepsze z chytrością i oportunizmem. Są to zresztą na ogół ludzie szlachetni, tacy właśnie, którzy według Eliota zaludniają przedsionki piekieł. Rej wodzi wśród nich Pisanio, wierny służący Postuma, obok niego zaś Doktór Cornelius, Filario, rzymski protektor i przyjaciel Postuma, na koniec „Lordowie, Panie, Senatorowie Rzymscy... Muzycy, Żołnierze i Służba", słowem — pozostałe postacie dramatu. Postacie te przewijają się przez wszystkie trzy nurty fabularne dramatu, prezentując fabułę i siebie, równocześnie zaś stanowiąc ciemne tło, na którym tym jaśniej błyszczy cudowna — wzruszająca i żywa, czysta, kobieca i ciepła postać Imogeny.

Trzy wątki, które składają się wspólnie na dramatyczną kanwę *Cymbelina*, zaczerpnął Szekspir z bardzo odległych źródeł. Być może dlatego właśnie są w niej elementy niespójne, całość przedstawia owe „szaleństwo fikcji... pomieszanie imion i manier najrozmaitszych epok", które tak oburzało racjonalistę Johnsona. Polityczny wątek *Cymbelina*, historię króla, który się przeciwstawił potędze

rzymskiego imperium, zaczerpnął Szekspir z kronik Holinshoda. Wątek Imogeny i fatalnego zakładu jej męża, Postuma Leonata, zaczerpnął z Drugiej Nocy *Dekamerona* Bocaccia; wątek Belariusza na koniec i „szlachetnych dzikusów", którzy okazują się królewskimi synami, był wielokrotnie przedtem opracowywany w dramatach takich jak *Tragedia Gwideriusza*, *Skarga Gwideriusza*, czy też *Rzadkie triumfy miłości i fortuny*. Nie fabuła zatem, ani też uproszczony, w stosunku do innych jego dramatów rysunek psychologiczny postaci, stanowią o jego wartości. Stanowi o niej to przejście, jakie otwierał Szekspir pomiędzy rzeczywistością, w jej najbardziej chaotycznej, przypadkowej formie, a sztuką, rozumianą jako gra konwencji, struktura na tyle umowna, na ile rygorystyczna. Choć brzmi to paradoksalnie, im bardziej baśniowy i sformalizowany kształt przybiera konstrukcja sztuki, tym bardziej realna, konkretna i prawdopodobna staje się kryptonimowana przezeń rzeczywistość. Apogeum swoje osiąga ów proces w finale, który tak bardzo zirytował George Bernarda Shawa, że przerobił go i napisał od nowa, usuwając zeń „niespodzianki, które nie dziwią nikogo".

Szekspirowski finał *Cymbelina* jest arcydziełem zwięzłości, nie mającym równego sobie w całej jego twórczości. Na przestrzeni kilkuset linijek wiersza, wyjaśnia wszystkie zagadki, które spiętrzył w czterech aktach poprzednich i prezentuje kilkanaście różnych sytuacji, tak pełnych i tak zróżnicowanych dramatycznie, iż każda z nich mogłaby stać się osnową poprawnie zbudowanego odrębnego aktu w dramacie. Fakt, iż rozwiązywane w finale zagadki znane nam były od dawna, zaś prezentowane tam niespodzianki „nie dziwią nikogo", stanowi właśnie o sformułowaniu konwencji, fabule zaś odbiera jej pierwszorzędne znaczenie.

Na czym jednakże polega gorycz przesłania *Cymbelina*? Upraszczając je i sprowadzając do dydaktycznej formuły, można rzecz ująć następująco: działania nasze, zarówno złe, jak i dobre, nie mają większego znaczenia. Zżymamy się, knujemy podstępne plany, ponosi nas gniew lub pycha, lub też przeciwnie — staramy się sądzić i rozstrzygać mądrze, kierujemy się racjami lub sercem — niczego to jednak nie zmienia. Nasza aktywność jest markowaniem uczestnictwa w ogólnych niezrozumiałych procesach, których rytm nie my określamy, ani bogowie nawet, lecz po prostu przypadek. Szekspir od czasu *Makbeta*, posunął się o krok dalej; życie nie jest już „opowieścią idioty, pełną krzyku i furii, która nic nie znaczy" — jest krzątaniną bez sensu, mrówczą, zapobiegliwą, tyle, iż nieświadomą swych celów. Fakt, iż ta gorycz Szekspira dochodzi do głosu w komedii — jakkolwiek „czarnej" nawet — że dyktuje ją finał będący „happy — endem", potęguje jedynie jej siłę.

Cymbelin kompromituje nie tylko działanie; kompromituje on również wszystkie jego motywy i przesłanki, a także zespoły przymiotów — zarówno cnoty jak wady — które działania nasze determinują. Odwagę swoją Kloten

przepłaca bezsensowną śmiercią; ale śmierć jego wydobywa w „szlachetnych dzikusach" żądzę krwi, instynkt, który Szekspir eufemistycznie nazywa „królewską naturą". Bezinteresowne łotrostwo Jachima nie daje żadnych wyników; obnaża jednak, w całej okazałości, małość, głupotę i niedojrzałość Postuma, jakkolwiek szlachetne i wzniosłe uczucia determinują jego postępowanie. Królowa, wcielenie zła, umiera z rozpaczą w sercu, gdyż nie udało jej się zamienić Brytanię w piekło; razem z jej śmiercią jednak gaśnie i chęć oporu, zwycięzcy Brytyjczycy z radością przyjmują jarzmo rzymskiego panowania. „Zło, które ludzie czynią, żyje po ich śmierci; dobro schodzi najczęściej wraz z nimi do grobu." Doktór Cornelius swoją rozważną dobrocią, omalże nie doprowadza do tragedii; Pisanio, tak przecież wierny, szlachetny, oddany swojemu panu, jest w rzeczywistości mięczakiem, niezdolnym zarówno do nadzwyczajnych podłości, jak i do nadzwyczajnych poświęceń, których wymaga od niego sytuacja. Jego gesty są piękne, lecz akcje jego zaledwie połowiczne; kiedy traci nad ich skutkami kontrolę, może jedynie liczyć na pomoc i miłosierdzie bogów. Bogowie zaś — cóż, oni również markują swoją obecność w świecie; nadużywają zaufania śmiertelnych, dla których nie mają niczego, prócz wieloznacznych, tym samym zaś nieuczciwych, słów i symboli wyroczni.

Wśród chaosu sprzecznych intencji i pragnień, znoszących się wzajemnie posunięć, spiętrzonych zagadek, nagłych demaskacji i rehabilitacji, krąży tytułowa postać dramatu — król Brytanii, Cymbelin. On jeden wydaje się panować nad sytuacją; żadne zaskoczenie nie mąci jego pewności siebie; feruje kategoryczne wyroki, po to jedynie, by je za chwilę cofnąć, potępia po to, by ułaskawić, grozi, by prosić o przebaczenie. Nie traci przy tym na chwilę poczucia godności własnej, zapewne zaś i sensu własnego posłannictwa. Po wielekroć zmieniają się układy barwnych szkiełek w kalejdoskopie finału, nim znieruchomieją wreszcie, w „radosnym" układzie końcowym. Lecz szkiełka tworzą pozory; zwielokrotnione w odbiciu, skomponowane mocą przypadku, w rzeczywistości zaś chaotyczne, bezwartościowe, nietrwałe. Być może w tym właśnie tkwi ów „czuły smutek, osnuwający całość"? Byłby to wówczas smutek pustego krajobrazu; w pustkę tę wpisałby Szekspir cnotę Imogeny, nie tyle podważając jej samoistną wartość, co jej sens ostateczny. Byłaby to zapewne największa, najbardziej przytem bolesna kompromitacja, już nie postaci, nie działań, lecz kategorii moralnych.

George Bernard Shaw

winiąc BARDA

...Nie bronię Cymbelina. W przeważającej części jest to śmiecie sceniczne, najniższego melodramatycznego gatunku. Miejscami okropnie napisane, w całości intelektualnie wulgarne — jego zawartość myślowa, rozpatrywana we współczesnych kategoriach intelektualnych jest płaska, głupia, nieprzyzwoita, obraźliwa i ponad wszelką miarę irytująca.

Są chwile, kiedy człowiek zapytuje w rozpaczy, czemu to nasza scena została przeklęta tym „nieśmiertelnym" złodziejaszkiem cudzych pomysłów i wątków, tym koszmarnym retorycznym gadułą? Jego nieznośne nudziarstwo, jego pretensjonalne sprowadzanie subtelnych problemów życia do banału, przeciwko któremu zbuntował by się nawet klub dyskusyjny Politechniki, jego niewiarogodny brak sugestywności, jego sentencjonalna kombinacja gotowych refleksji i całkowitej jałowości intelektualnej, stwarza w konsekwencji niejako, całkowitą niemożliwość wydobycia się z dna najgłupszej nawet publiczności — z wyjątkiem momentów, kiedy mówi na serio coś tak transcendentalnie banalnego, że nawet co pokorniejsi umysłowo słuchacze nie mogą wprost uwierzyć, aby tak wielki człowiek przemawiał, jak ich babki.

Z jednym jedynym wyjątkiem Homera, żaden wybitny pisarz — nawet Sir Walter Scott — nie budzi we mnie takiej pogardy jak Szekspir, kiedy porównam jego umysł z moim. Intensywność mojego zniecierpliwienia osiąga niekiedy ten stopień, że przyniosłoby mi zdecydowaną ulgę wykopanie go z grobu i obrzucenie kamieniami — mam bowiem głęboką świadomość, że zarówno on, jak i jego bałwochwalcy, są całkowicie niezdolni do zrozumienia mniej oczywistej formy indygnacji.

Czytać Cymbelina i myśleć o Goethem, o Wagnerze, o Ibsenie to narażać nawyk wystudiowanego umiarkowania sądów, nabyty latami dziennikarskiej odpowiedzialności za słowo, nawyk który stał się nieomal moją drugą naturą.

przekład: Jerzy S. Sito

CYMBELINE, Bell, 1773

IMOGENA:

Wielcy bogowie ! Co znaczy to ciało ?!
Śnię, mam nadzieję, wydawało mi się
Że byłem ludzi uczciwych kucharzem,
Sen trwa uparcie, chociaż rozbudzona,
Widzę go jeszcze we mnie i koło mnie.
To nie sen wcale ! To jest rzeczywistość !
Kadłub bez głowy ! Ubranie Postuma !
To jego noga, to jest jego ramię !
Co ?! Nie ma twarzy?... Mordercy są w niebie !!!
Gdzie twoja głowa? Gdzie głowa bogowie !!!
Pizanio, wszystkie przekleństwa Hekuby
I moje — słyszysz? Niech padną na ciebie
Ty się sprzysiągłeś z tym diabłem Klotenem !
Ty go zabiłeś ! O mężu mój, mężu !
(...) Ja jestem niczym, lub jeśli nie jestem,
Byłoby lepiej, gdybym został niczym.
To pan mój — takich nie ma już na ziemi!
Choćbym od wschodu błądząc do zachodu
Błagał o służbę, choćbym wiernie służył
Wielu najlepszym, nie znajdę takiego...

Monolog Imogeny nad bezgłowym ciałem Klotena
Cymbelin, Akt II, sc.XII.

J. M. Nosworthy

CYMBELIN jako romans eksperymentalny

Cymbelin jest prawie w całości romansem, chociaż pobieżna analiza może sugerować nam coś zupełnie przeciwnego. Jeśli przyjrzymy się z grubsza postaciom Klotena i dwóch lordów, tyradzie Postumusa przeciwko kobietom, Senatorom i Trybunom, oraz scenie więziennej — będziemy w stanie dojść (pochopnie lecz nie całkowicie bez podstaw) do wniosku, że jeśli sztuka ta jest romansem, to sprawy wzięły w niej zdecydowanie dziwny obrót. Nie mniej jednak pokusa do określeń ekstremalnych — a więc nazwanie tej sztuki tragedią lub dramatem historycznym, jak to czynili niektórzy — powinna być odrzucona. Wszystko co można bezpiecznie wywnioskować to to, że *Cymbelin* w jakimś sensie wyłamuje się z powszechnie przyjętych ram romansu, i że Szekspir osiągnął w tym sukces tylko połowiczny. To właśnie, patrząc wstecz, jest sednem sprawy, a wspaniałe zalety *Opowieści zimowej* i *Burzy* mogą, bez obawy popadnięcia w sprzeczność, być przytoczone dla poparcia naszej tezy, gdyż w obu tych sztukach atmosfera romansu jest o wiele łatwiej uzyskana i bardziej zdecydowanie utrzymana. Rozpatrując *Cymbelina*, a jeszcze bardziej *Peryklesa*, znajdujemy się właśnie u jednego ze źródeł artyzmu Szekspira. Sztuki te są wynikiem nowych zamierzeń; i są w konsekwencji sztukami w wysokim stopniu eksperymentalnymi a tym samym podatnymi na błędy. Ze wszystkich przedsięwzięć Szekspira, te właśnie były bez wątpienia najtrudniejsze.

(...) Szekspir, który ignorował klasyczną jedność czasu i miejsca i był nawet gotów (w interesie charakterystycznego dla romansu przenikania się wątków), zaniedbać w *Cymbelinie* zasadę jedności akcji, osiągnął w końcu sukces w umieszczeniu bogatego, romantycznego obrazu w klasycznych ramach. Techniczną perfekcję *Burzy* określa się przecież jako graniczącą z magią, a więc musimy być przygotowani na potknięcia w okresie eksperymentowania. I jakikolwiek będzie nasz końcowy osąd o *Cymbelinie*, nie możemy tracić z oczu faktu, że był to eksperyment niezwykle istotny, który sprawdził się w dziełach następców Szekspira.

(...) Jest rzeczą stwierdzoną, że Szekspir w okresie *Cymbelina* był twórcą w poszukiwaniu stylu. W *Otellu, Antoniuszu i Kleopatrze* czy wreszcie *Burzy* — by wziąć trzy tak różne przykłady — jego myśl i pióro biegły jednym torem, podczas gdy styl *Cymbelina* odzwierciedla ową zmianę środków wyrazu, atmosferę eksperymentu. Zmierza

w kierunku ekspresji tragi-komicznej. W ostatnich scenach *Cymbelina* cel zostaje prawie osiągnięty — i w monologu Imogeny nad bezgłowym ciałem Klotena, (który to monolog uważam za jedno z najlepszych miejsc w sztuce) widać już rękę mistrza. Sytuacja zawiera prawie wszystkie postulowane elementy. Dla Imogeny są to sprawy śmiertelnie poważne, dla widza, jej pomyłki są śmieszne, a cała sytuacja ma posmak farsy.

(...) *Cymbelin* nie jest sztuką, którą dałoby się określić jednym, krótkim zdaniem w rodzaju tych, które tak świetnie pasują do *Ryszarda II, Kupca weneckiego, Juliusza Cezara* czy nawet *Otella*. Przyjąć go jako sztukę poświęconą odświeżaniu czy udramatyzowaniu narodowych ideałów, lub jako eksperymentalną tragi-komedię, lub w końcu jako świadomą próbę technicznej sprawności — jest po prostu rzeczą niewłaściwą. Nawet termin „romans" — tak absurdalnie obszerny, że można nim określić prawie wszystko, a który odnosi się rzeczywiście do dziewięćdziesięciu procent materii *Cymbelina* — okazuje się w końcu niewystarczający, ponieważ sztuka zmierza do rozwiązań, które leżą poza kręgiem romansu.

Cymbelin nie jest sztuką, która łatwo zdradza badaczowi swój sekret. Dlaczego intryga tak naiwna? Skąd ten, nie do strawienia, galimatias Anglików, Walijczyków, Francuzów, starożytnych Rzymian i renesansowych Włochów? Po co to nieprawdopodobne poprowadzenie akcji?

Tak się składa, że inna dziedzina sztuki może posłużyć nam w charakterze analogii.

Beethoven, w swym ostatnim okresie, przejawiał to samo dowolne, arbitralne potraktowanie materii twórczej, jakie znajdujemy w *Cymbelinie*. Ostatnie sonaty i kwartety wydają się nie należeć do żadnego ze znanych gatunków muzycznych. Melodie są często tak proste, że aż dziecinne, nieumotywowany, nagły przeskok od sopranów do basów, rozwijanie tematu przybiera czasem formę palcówek, fugi, w sposób nieoczekiwany, zamieniają się w coś absolutnie przeciwnego sobie, wprowadzane są elementy archaiczne, nieznane modulacje, dziwna harmonia. Dzieła te wydają się być tworami tak niezorganizowanymi, że wcześni krytycy Beethovena odrzucali je jako „bzdury" i „obłędne szaleństwo", a mimo to znajdują się one dziś między najwspanialszymi tworami ludzkiego umysłu.

Gdyby Szekspir napisał kilka takich sztuk jak *Cymbelin* można przypuścić, że tak jak w wypadku Beethovena, krytyka bardziej pilnie śledziłaby za intencjami twórcy. Ponieważ jednak nie stało się tak, weszło już w zwyczaj uważanie tej sztuki za potknięcie, które, w świetle dzieł poprzedzających i następujących, można usprawiedliwić, ale które musi być odpisane na straty.

Jeśli wnoszę sprzeciw przeciw takiemu stawianiu sprawy, to dlatego, że wierzę, że *Cymbelin*, nie mniej niż ostatnie utwory Beethovena, wyraża coś, czego Szekspir nie osiągnął nigdzie indziej i że utwór ten, mimo wszystkie zastrzeżenia, musi być uznany za jedną z jego najwspanialszych wypowiedzi.

„Cymbeline"
The Arden Edition of the Works
of William Shakespeare
London 1964

*

przekład: Krystyna Pistl

POSTUMUS:

Jak znaleźć sposób, by stworzyć człowieka,
Bez współudziału w tej sprawie kobiety?
Wszyscy jesteśmy tylko bękartami!
Człowiek, którego nazywałem ojcem
Bóg wie, gdzie bawił, gdy moją monetę
Wybił ktoś stemplem w mennicy mej matki!
A przecież matka zdawała się Dianą...
Tak jak i żona moja; do niedawna...!
Zemsty! O, zemsty! Ileż ona razy
Mnie wstrzymywała, piętrzyła przeszkody
Prosząc bym wstrzymał swą miłosną żądzę.
Z taką słodyczą i tak pełna wdzięku,
Że sam jej widok zapalił by płomień
W starym Saturnie; mnie się wydawała
Czysta, jak śniegi słońcem nie draśnięte.
Do wszystkich diabłów! Ten żółty Jachimo
W godzinę, skądże! Szybciej, dużo szybciej!
Może bez słowa! Tak jak dzik niemiecki
Żołędzią syty, tylko: „hr... hr..." chrząknął.
I wskoczył na nią! Nie znalazł oporu!
Jak tylko opór naturalny ciała!
Gdybym mógł odkryć w sobie coś z kobiety!
Bo wiem, że wszystko co grzeszne w człowieku,
Wszystko z kobiety pochodzi. Przysięgam!
Kłamstwo z kobiety; pochlebstwo z kobiety,
Z niej wiarołomstwo i myśli nieczyste,
Ambicja, próżność i mściwość i chciwość
Kaprysy — wzgarda, oszczerstwo, niestałość
I wszystkie błędy, piekłu tylko znane!
Lecz nawet swoim grzechem są niewierne!
Wady, zaledwie wyjdzie któraś z mody,
Zmieniają tak jak sukienki; na nowe!
Przeciw nim odtąd będę pisał, będę
Brzydził się nimi, będę je przeklinał!
Lub nie! Użyję innego sposobu!
Będę je ścigał i tu i zza grobu
Cichą modlitwą, aby się spełniły
Ich plany!
Diabły! Dodajcie mi siły!!!

Monolog Postumusa przeciwko kobietom
Cymbelin, Akt I, sc. V.

JOWISZ:

Milczcie, duchy nikczemne, wy, którzy, zuchwale
Skarżycie gromowładcę! Wasz jęk mnie obraża!
Ja was zniszczę, ziemianie! Piorunami spalę!
Ja łamię buntowników! opornych, przerażam!
Na pola Elizejskie odejdźcie więc cienie
Na łąki wiekuiste, okryte kwiatami,
Mnie los ludzi zostawcie. Ja znam przeznaczenie!
Z jego śmiechem radością i łzami. I łzami!
Spośród trosk moich — parę zaledwie was gniecie!
A spoczynek tym słodszy, im cięższą jest praca,
Dłoń moja z morza cierpień wyłowi go przecie!
Koniec prób już się zbliża i szczęście powraca.
Teraz na jego piersiach połóżcie tę kartkę:
Spisałem, najogólniej — jego przyszłe losy...
Tylko nie krzyczcie, proszę! Straszne macie głosy!
Sam nie wiem... Może gniewu mojego są warte?
E... wracamy, mój orle! No, dalej! W niebiosy!

Monolog Jowisza
Cymbelin, Akt III, sc. XIII.

Redakcja programu: Krystyna Pistl

PODSTAWOWE DATY Z ŻYCIA I DZIAŁALNOŚCI SZEKSPIRA

1564	23 kwietnia: urodził się William Szekspir (Shakespeare)
1575	Uroczystości w Kenilworth, na których być może był obecny jedenastoletni Szekspir.
1576	James Burbadge (ojciec znakomitego aktora, Ryszarda Burbadge'a) buduje pierwszy teatr w Londynie.
1578	Pierwsze wiadomości o zaczynającym się bankructwie Johna Szekspira, ojca dramatopisarza.
1582	Małżeństwo Szekspira.
1583	26 maja: narodziny córki Szekspira, Zuzanny.
1585	2 lutego: narodziny dzieci Szekspira, bliźniaków: Hamneta ((Hamleta) i Judyty.
1586	W tym roku (przypuszczalnie) Szekspir przenosi się ze Stratfordu do Londynu.
1588	Zagłada skierowanej przeciwko Anglii floty hiszpańskiej (Niezwyciężonej Armady).
1590	(Przypuszczalnie) Szekspir rozpoczyna literacką działalność w teatrze. Znajomość z hrabią Southampton.
1592	Pierwsza wzmianka o Szekspirze w druku (w „Spowiedzi" dramaturga Roberta Greene'a).
1593	30 maja: Śmierć Marlowe'a.
1594	Pierwsza, doszła do nas, wzmianka o przynależności Szekspira do trupy „Sług Lorda Szambelana".
1596	Szekspir uzyskuje szlachectwo.
1597	Śmierć syna Szekspira — Hamneta. Szekspir nabywa jeden z najpiękniejszych domów w Stratfordzie
1598	Wybudowanie teatru „The Globe", którego jednym z udziałowców zostaje Szekspir.
1601	Spisek Essexa. Śmierć Johna Szekspira, ojca dramatopisarza.
1603	24 marca: zgon królowej Elżbiety. Wstąpienie na tron króla Jakuba I. Trupa teatralna, do której należy Szekspir otrzymuje nazwę „Sług Króla".
1607	5 czerwca: córka Szekspira, Zuzanna, wychodzi za mąż za lekarza Johna Halla. 31 grudnia: śmierć młodszego brata Szekspira, Edmunda.
1608	„Słudzy Króla" nabywają dla zimowych przedstawień „zamknięty" teatr Blackfriars.
1612	(Przypuszczalnie) Szekspir przenosi się z Londynu do Stratfordu.
1616	25 marca: Szekspir podpisuje swój testament. 23 kwietnia: zgon Szekspira.
1623	Ukazuje się pierwsze wydanie sztuk Szekspira, tzw. Pierwsze Folio, zawierające „Cymbelina".

Cena 3 zł

CYMBELINE, Bell, 1773

NR • 27

Sezon 1966/67

Premiera

15 lipca 1967 r.

AFISZ TEATRALNY.

Naczelnik AVERINO zakazuje *grać* OTELLA

Na dniu 24 czerwca miała być grana w tutejszym teatrze sztuka pod tytułem „Othello, Murzyn Wenecji". Z powodu zaszłych przeszkód, nie grano jej wtedy. Pan Niedzielski, dyrektor widowisk, postanowił wystawić rzeczoną sztukę dnia 6 lipca. Czy to mniemając że dawniejsze zezwolenie municypalności na przedstawienie tego dzieła nadal obowiązuje, czy też zaniedbawszy posłać ponownie ofisz do Pana Prezydenta i Urzędu Policyjnego — pan Niedzielski pominął zawiadomienie władzy o przedstawieniu w dniu 6 lipca. Dowiedziawszy się o tym pan Naczelnik Departamentu Averino nie tylko skazał p. Niedzielskiego na karę złp. 18.— na fundusz policyjny, ale nadto zabronił reprezentacji w dniu rzeczonym, a także zawiesił przedstawę tej sztuki do czasu, dopóki p. Niedzielski od J. W. Averina pozwolenia nie otrzyma.

(r. 1813)

Bolesław Leszczyński jako Otello

CYMBELIN

Cymbelin należy do najrzadziej grywanych dzieł Szekspira, wraz z „Peryklesem", „Tymonem Ateńczykiem" i komedią „Wszystko dobre, co się dobrze kończy". Polska prapremiera odbyła się w Krakowie, 1 II 1902, w przekładzie L. Ulricha. Cymbelina grał J. Kotarbiński, Klotena — A. Zelwerowicz, Postumusa — J. Sosnowski, Joachima — Sobiesław, Królową — S. Puchniewska, Imogenę — S. Wysocka. Sztukę zagrano zaledwie trzy razy. W r. 1960 objazdowy Teatr Ziemi Mazowieckiej przypomniał Cymbelina w tym samym przekładzie, w reżyserii Krystyny Berwińskiej i scenografii Andrzeja Majewskiego. Premiera odbyła się 18 XI 1960 w Boryszewie.

Owacja dla OFELII

Ostatni występ panny Teresy Palczewskiej przed odjazdem do Lwowa pamiętnym będzie dla sceny tutejszej. Po rozrzewnieniu wszystkich widzów w ustępach (...) z tragedii „Hamlet" w scenie wystawiającej obłąkanie Ofelli (...) doznała nowego zaszczytu, jaki tu podobno jeszcze nikogo z artystów nie spotkał: zaledwie bowiem pokazała się znowu na scenie, kilkanaście wieńców, białymi wstążkami przewiązanych, rzucono pannie Palczewskiej z lóż i parteru.

Gazeta Krakowska nr 106 z 7 V 1840

LEONTYNA PARŻNICKA jako Ofelia w Hamlecie

ARCYKSIĄŻĘ JÓZEF w teatrze krakowskim

(Obsł. własna) Dnia 24 stycznia przybył do Krakowa Jego Królewska Wysokość Arcyksiążę Józef, palatyn Węgier, w towarzystwie feldmarszałka księcia Karola von Auersperg. Dostojny gość zwiedził 25 stycznia nasze miasto a wieczorem tegoż dnia przybył do teatru na przedstawienie komedii wolno przerobionej z angielskiego p. Shakespeara „Much ado about nothing" na niemiecki przez p. Becka p. t. „Die Quälgeister" („Duchy trapiące"). Jego królewska wysokość zwiedził przy tej sposobności nowozbudowany przez p. starostę Kluszewskiego teatr wraz z salą redutową i raczył wyrazić swoje zadowolenie zarówno z budynku jakoteż i z przedstawienia. Zebrana publiczność głośnymi objawami radości witała dostojnego gościa. Pod koniec trzeciego aktu arcyksiążę opuścił teatr.

(r. 1799)

LUCJAN SIEMIEŃSKI o Szekspirze

Na wieczorach dawanych przez hr. Skorupkę bywał stałym gościem Lucjan Siemieński. Ten jednak nie dał się wziąć na lep naszych słodkich przymówek. Gdym go namawiał, aby coś napisał dla naszej sceny, odrzekł ze zwykłym sobie sarkazmem:

— Co tu pisać? Szekspir wyczerpywał wszystko. Nie ma uczucia, nie ma namiętności, której by on nie zbadał i nie obrobił! Po nim kto weźmie się do dramatu, będzie tylko lichym kopistą.

Przystosował mi nawet jakąś formułkę matematyczną, podług której starał się dowieść, że Szekspir wyczerpał wszystko.

— Jak to? — pytam go. — Więc nie ma dramatu nowożytnego, tylko Szekspir?

— Albo to dramat? To licha szopka. Ani ludzi, ani rzeczy w tym nie ma, są tylko tezy.

— A Wiktor Hugo?

Tu porwał się jak oparzony.

— Nie wspominaj mi pan o tym blagierze. Zepsułeś mi humor na cały wieczór.

Wincenty Rapacki, Aktor o autorach. Wspomnienia aktorów W-wa 1963, t. II, s. 27.

Helena Modrzejewska jako Julia w „Romeo i Julia"

Modrzejewska pracuje nad rolą Julii

Przez cały czas poświęcony studiowaniu roli Julii chodziłam jak we śnie, powtarzając sobie cały tekst i szukając odludnych miejsc w parkach publicznych, żeby odnaleźć atmosferę niektórych scen. Chodziłam wieczorami na długie spacery z bratem, jego żoną i Ładnowskim** i w jakimś odludnym zakątku pośród drzew powtarzaliśmy scenę balkonową, ażeby wypróbować nasze ściszone głosy na wolnym powietrzu. Pewnego wieczora poszliśmy na cmentarz i ja powtarzałam scenę grobowcową, a także monolog z czwartego aktu. Ażeby uzyskać nastrój dla sceny rozstania, spędziłam bezsenną noc i z pierwszym brzaskiem wyszłam na otwartą przestrzeń. I przedtem zdarzało mi się nieraz wstawać o świcie, ale nigdy wielka chwila budzenia się przyrody do życia nie miała tej wymowy, nigdy nie wywarła na mnie tego wrażenia czystej poezji, co owego ranka, gdy czekałam na ukazanie się słońca, z wierszem Szekspira zakarbowanym na samym dnie duszy.*

H. Modrzejewska, Wspomnienia i wrażenia, Kraków 1957 s. 144—145.

* W czasie występów teatru Starego w Poznaniu w lipcu 1868 r.

** Bolesław Ładnowski grał Romea.

Jak Żelazowski „położył" Otella*

Zapragnąłem grać Szekspira, Benefisy uprawniały do wyboru sztuki i roli (...) Wybrałem Otella (...) I grałem — ale jak?... Położyłem się w tej roli „na zbity łeb", jak mówią za kulisami. A było to tak.

Jakkolwiek opracowywałem od kilku miesięcy Otella, nie obliczyłem się z techniką zawodu. Czytałem niemieckie komentarze i w ogóle wszystko, co mogło mi wyjaśnić dokładną psychikę tej postaci. Zastanawiałem się nad każdym powiedzeniem, rozumowałem, komentowałem, a że nauczono mnie już myśleć nad rolami, sądziłem, że sprawa pójdzie jako tako. Nie wierzyłem w sukces zupełny oczywiście, chciałem zmierzyć się z rolą, bodaj w szkicu. Reżyserowałem w dodatku sztukę, na czym w pierwszym rzędzie musiała ucierpieć rola (...) W mieście zainteresowanie duże. Przyjaciele i koledzy dodają otuchy, a młody medyk, przyjaciel mój serdeczny, doradził mi, abym atropiną zapuścił oczy.

— Nabiorą blasku — jak mówił i podjął się dokonać tej operacji. Zgodziłem się na to. Ubrałem się w kostium, jak mogłem najwcześniej, przyjaciel zapuścił mi oczy w garderobie, wyszedł, a ja siedzę i czekam rozpoczęcia przedstawienia, powtarzając w pamięci całą rolę. Wtem stało się coś niezwykłego! Kiedy podniosłem oczy i spojrzałem w lustro, zobaczyłem dwie głowy Otella, najwyraźniej dwie. (...) Przywołuję krawca. Wchodzi dwóch w zupełnie wyraźnych postaciach. Wołam kolegów: po dwóch w każdym! Domyślam się wreszcie, że to działanie za silne atropiny. (...) I zacząłem z dwoma Jagonami, Desdemonami, Dożami, Kasjami, Emiliami, wszystkich było po dwoje i trwała ta męka aż do ostatniej zmiany, w której Desdemona leży na łóżku. Nareszcie sama jedna! I tu dopiero odetchnąłem. Chciałem się jakoś odegrać po wielkich mękach w scenach poprzednich, ale już było za późno. Fiasko!

Roman Żelazowski, Pięćdziesiąt lat teatru polskiego. Wspomnienia aktorów, W-wa 1963, t. II, s. 96—98.

* W teatrze Starym, 15 XII 1881.

KOŹMIAN

o zadaniu aktora w sztukach SZEKSPIRA

W ogóle radzilibyśmy, aby artyści nasi, przyjmując rolę w sztukach Szekspira, w których każdy podrzędny nawet charakter ma naszkicowane wybitne rysy odrębne, starali się o wypełnienie tych rysów, a nie odstraszając się małością roli, słowa brali za wskazówkę raczej, niż za alfę i omegę swego popisu na scenie. Dramat klasyczny francuski, dzisiejsza komedia, ba, nawet taki Schiller grzeszy często pleonazmem i zaokrągleniem dykcji. Szekspir jest w chwilach najdramatyczniejszych nadzwyczaj oszczędny w słowa. Czyn i sytuacja są u niego wszystkim, słowa nie malują sytuacji i czynu, ale tryskają z niej. Bez produkcyjności ze strony artysty, bez umiejętności czytania liniami, nie ma Szekspira na scenie.

S. Koźmian, Teatr, Kraków 1959, t. I, s. 147.

KOŹMIAN

SEN NOCY LETNIEJ

na występach w Poznaniu

„Sen nocy letniej" Szekspira jest zbyt genialnym utworem, zbyt wiele mieści w sobie piękności i głębokich myśli, abyśmy mogli i śmieli dawać jego recenzję naprędce i na zawołanie. Powiemy tu tylko, że zdaniem naszym jest to najszczytniejszy, a zarazem najpoetyczniejszy wykład miłości, w którym po mistrzowsku połączone: najgłębsza znajomość serca ludzkiego z najwspanialszą fantazją. Główny ten przedmiot komedii przeplata Szekspir niezrównanymi scenami ludowymi, w których znów wyszydzonym jest nadzwyczaj silnie i drastycznie to, co byśmy dziś nazwali prowincjonalizmem w sztuce, a przede wszystkim wyśmianą jest prowincjonalna, drobna, płaska krytyka, a raczej mania krytykowania, która dała się we znaki Szekspirowi, a która i dziś jeszcze, mianowicie u nas nieraz, naraża się na śmieszność i zasługuje na chłostę.

Zdumieliśmy po prostu na widok dokładności, z jaką ta arcytrudna do wystawienia sztuka ukazała się na naszej scenie. Przedstawienie wczorajsze było dla nas kamieniem probierczym umiejętności scenicznej dyrekcji krakowskiej. Podobne wystawienie „Snu nocy letniej" na małej scenie trąci już cudownością; jest w tym coś Laubego, albo też Cagliostra. Przy znakomitej wystawie wszystkie role były dobrze pojęte i z talentem, werwą i pojęciem odegrane. W świecie fantastycznym zachwycała swoją pięknością Tytania (panna Bendówna), a zarazem poetycznością postawy, posuwistym chodem i smętną uczuciowością, rozlaną w całej roli. Taka Tytania rzeczywiste sprawia złudzenie. Ale cały honor między duchami należy się Pukowi (panna Urbanowicz). Co to był za jedyny w swoim rodzaju figlarz, psotnik, co to za lekkość w ruchach, a jakie diabełkowate spojrzenia, jakie szyderstwo z ludzi i ich sprawek! Trzeba niepospolitego talentu, ażeby do tego stopnia zapomnieć o sobie i oddać nadludzką, fantastyczną istotę. W takich to rolach poznać można usposobienie artystyczne i całą jego skalę. Puk nam dowiódł, że panna Urbanowicz jest na obszerną skalę artystką. Panna Kwiatyńska w roli Heleny dała nam przeczuć czym jest, a szczególniej, czym będzie jej talent. Albo się wielce mylimy, albo też przeczuwamy w niej znakomitą artystkę do ról bohaterek lirycznych. Uderzył nas zakrój prawdziwie tragiczny gestów i zaciecie prawdziwie tragiczne w głosie. Już dziś jest dużo czucia, dużo siły w grze panny Kwiatyńskiej, a jej piękne klasyczne rysy dopomagają jej do oddania szczęśliwego takich postaci, jak Heleny. Toteż wraz z publicznością przyklaskiwaliśmy szczerze.

S. Koźmian, Teatr, Kraków 1959, t. II, s. 69—70

MODRZEJEWSKA

jako ROZALINDA w „Jak wam się podoba"

jako OFELIA w „Hamlecie"

Z KORESPONDENCJI MODRZEJEWSKIEJ o rolach szekspirowskich

MODRZEJEWSKA do HELEN GILDER

Omaha, Neb., 27 VII 1887

Nie jestem jeszcze babką, ale mam nadzieję zostać nią w przyszłym tygodniu. Tymczasem szykuję kostiumy dla Julii. Babcia — Julią! Brzmi to raczej zabawnie, prawda? Ale to właśnie powód, dlaczego pragnę znowu zagrać tę rolę. Jeżeli czuję się dość młoda, żeby ją grać, będę szczęśliwa, gdyż będzie to dowodem, że sztuka, która zawsze jest młoda — daje mi nowe życie i młodość, co może znaczyć, że obie jesteśmy z sobą w dobrych stosunkach.

Studiuję i czytam z zapałem, który — jak myślałam — już dawno we mnie wygasł. Najbardziej pochłania mnie Szekspir. W tej chwili medytuję nad Izabelą w „Miarce za miarkę". Niedawno przeczytałam Rozalindę Lodge'a i doszłam do wniosku, że bliższa jestem myśli Lodge'a niż Szekspira, jeśli chodzi o tę postać. Czy to nie dziwne? Potrafię to wytłumaczyć tylko w ten sposób: Lodge nie pisał swej sielanki do wystawienia na scenie, wobec czego nie dostosowywał roli do tego, by ją grał chłopiec. Szekspir natomiast pisał dla sceny, oczekując, że żeńskie role będą grane przez chłopców. Ponadto, pragnąc zniweczyć chorobliwą afektację stylu Lodge'a, zrobił coś wręcz przeciwnego, pisząc stylem ostrym, energicznym i mocnym. Powiedziałabym, trochę za mocnym dla jakiejkolwiek kobiety, choć dla chłopca zupełnie łagodnym. W rezultacie Rozalinda Lodge'a jest zbyt eteryczna dla tej ziemi, a troszkę zbyt ziemska jak na nimfę u Szekspira. Wielki to kłopot znaleźć szczęśliwą drogę pośrednią. Ale, niestety! — Izabela nastręcza taką samą trudność. Jest ona z pewnością osobą piękną i czystą, ale niektóre z jej kwestii są naprawdę za mocne, przynajmniej dla naszych uszu. A przy tym taka uświadomiona! Zrobiłam kilka skrótów, ale mnóstwo jeszcze pozostało, i w istocie myślę, że jeślibym miała usunąć z roli wszystkie nieprzyjemne ustępy, skróciłoby to sztukę o połowę.

Wszystko to nie zmniejsza mojego „kultu" dla Szekspira i jestem głęboko zainteresowana swoimi studiami, coraz bardziej czcząc wielkiego Williama.

To bardzo długi list i czas go zakończyć.

Korespondencja H. M. t. II, s. 88—89

W PRZYSZŁĄ SOBOTĘ

TO JEST DNIA 28 MARCA R. B.

NA BENEFIS PANNY PARYS

daną będzie

WIELKA RYCERSKA TRAJEDIA

z angielskiego

Pana SZEKSPIRA

pod tytułem

Bolesław Ładnowski jako Makbet

MAKBET

Gazeta Krakowska nr 23 z 22 III 1818

W PONIEDZIAŁEK

TO JEST DNIA 6 LUTEGO R. B.

dana będzie

wcale **NOWA** *wielka* **DRAMA**

w 5 aktach

przez DUCISA

Z SZEKSPIRA

naśladowana

NOWO PRZEJRZANA

W JĘZYKU POLSKIM

przez

L. A. DMUSZEWSKIEGO

GROBY WERONY

czyli

ROMEO i JULIA

Gazeta Krakowska nr 11 z 5 II 1826

WE WTOREK

daną będzie

WIELKA TRAJEDIA

w 5 aktach

z angielskiego

P. SHAKESPEARE

PRZEZ P. DUCIS PRZEROBIONA

LEAR

KRÓL WIELKIEJ BRYTANII

czyli

NIEWDZIĘCZNE DZIECI

Gazeta Krakowska nr 25 z 26 III 1826

DWIE KOMEDIE SZEKSPIRA

WIELE HAŁASU O NIC

Główne role kobiece, jak Beatryksy i Hero, nie mogły lepszych pozyskać przedstawicielek jak w osobach p. Hoffmannowej i p. Modrzejewskiej. Beatryksa szermująca nieustannie dowcipnymi słowy, ziejąca pozornie pogardą dla całej płci męskiej lecz obdarzona dobrocią serca, która w danych chwilach zdaje się zmieniać jej charakter i usposobienie, to rola nader wdzięczna dla takiego talentu jak p. Hoffmannowej; toteż wywiązała się z niej rzeczona artystka z całą możliwą precyzją. Hero więcej w sobie zamknięta, skromna i potulna, mniej zewnętrznego wywierająca wrażenia, w chwili tragicznej jaką jest zawstydzenie jej przez Claudia przed samym ślubem, dostarczyła p. Modrzejewskiej sposobności do owej gry niemej, a jednak głębokiej, w której tak celuje. Benedykt, którego rolę oddał p. Rapacki, artysta umiejący podnieść każdą rolę, nie jest jednakże postacią, która by tak odpowiadała jego sferze talentu jak wiele innych. (...)

Czas nr 22 z 26 I 1867

POSKROMIENIE ZŁOŚNICY

Teatr był pełny i publiczność pilnym zajęciem a często zapałem dowodziła zadowolenia swego i z wyboru sztuki i z gry artystów. P. Hoffmannowa występująca w roli Katarzyny (...) wybornym oddaniem, równie wyrazem twarzy jak gestem i intonacją głosu, charakteru popędliwej niewiasty, a później uosobieniem swej pokory do jakiej doprowadza ją przekonanie o przewadze siły, kilkakrotne otrzymała oklaski, a w końcu równie w hołdzie dla gry swojej, jak z powodu szlachetnego poświęcenia dla instytucji miejscowej, obsypaną została kwiatami. P. Rapacki w roli Petruchia o jedną jeszcze rolę zwiększył obszar swych powodzeń (...) P. Benda, jako Gremio (...) uchararkteryzowaniem się i głosem zaledwie pozwalał domyślać się swej osobistości i rolę swą odegrał bardzo dobrze, z najzupełniejszą konsekwencją w przybranym charakterze. P. Ładnowski w roli Lucentia był, rzec można, w pewnych ustępach w werwie artystycznego natchnienia, a ciągle grał trafnie i zadawalająco.

Czas nr 116 z 21 V 1867

opr. Jerzy Got

STARY TEATR

im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie

Wiliam Szekspir

CYMBELIN

Przekład Leona Ulricha
w opracowaniu Jerzego S. Sito
Układ sceniczny tekstu: Jerzy Jarocki

OBSADA:

Cymbelin	Wiktor Sadecki
Imogena	Ewa Lassek
Królowa	Halina Kwiatkowska
Kloten	Jerzy Binczycki
Postumus	Marek Walczewski
Belariusz	Bolesław Smela
Gwideriusz	Andrzej Buszewicz
Arwiragus	Józef Morgała
Pizanio	Franciszek Pieczka Antoni Pszoniak
Filario	Wojciech Łodyński
Jachimo	Jan Nowicki
Francuz	Henryk Błażejczyk Aleksander Fabisiak
Kajus Lucjusz	Kazimierz Witkiewicz
Pantomima	Grażyna Karaś Kazimierz Kaczor
Korneliusz	Zdzisław Zazula
Panowie brytyjscy	Marek Dąbrowski Janusz Sykutera
Kapitan rzymski	Marian Słojkowski
Wróżbiarz	Wojciech Ruszkowski
Jowisz	Kazimierz Kaczor
Żołnierze	Stanisław Gronkowski Michał Żarnecki
Służący Cymbelina	Euzebiusz Luberadzki
Damy dworu	Krystyna Brylińska Małgorzata Jakubiec
Służąca Imogeny	Hanna Wietrzny
Ojciec Postumusa	Jolanta Głowacka
Matka Postumusa	B. Adamik – Romanek
Bracia Postumusa	Krystyna Starościk Liliana Podczaska Lucyna Masłoń

MUZYKA:
Włodzimierz Szczepanek

SCENOGRAFIA:
Ewa Starowieyska

ASYSTENT REŻYSERA:
Andrzej Buszewicz

PANTOMIMA:
Stanisław Brzozowski

REŻYSERIA:
Jerzy Jarocki

Dyrektor Teatru: ZYGMUNT HÜBNER

Inspicjent	Katarzyna Kwaśniewska
Sufler	Danuta Priwsek
Kostiumy wykonane pod kierunkiem:	
– prac. krawiecka damska	Stefania Zaleszczuk
– prac. krawiecka męska	Józef Kania
Dekoracje:	
– pracownia stolarska	Andrzej Skoś
– pracownia malarska	Kazimierz Łaskawski
Prace ślusarskie	Franciszek Miękina
Peruki	Marian Zaleszczuk
Nakrycia głowy	Maria Sztuka
Obuwie	Sp. Pracy „Gromada"
Gł. elektryk	Józef Jasiński
Akustyk	Adam Haase
Brygadier sceny	Wojciech Kurpan
Kierownik techniczny	Adam Burnatowicz

Premiera dnia 15 lipca 1967 r.

KZG-3 z. 819/67 5000 R-41(5630)