

STEFAN KRUK  
Lublin

*BETSABA E. ZEGADŁOWICZA*  
W INSCENIZACJACH STANISŁAWY WYSOCKIEJ

1

Zarówno twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza jak też działalność aktorska, reżyserska i pedagogiczna Stanisławy Wysockiej posiadają swoje opracowania. O ile jednak wielka tragiczka doczekała się znakomitej monografii pióra Zbigniewa Wilskiego<sup>1</sup>, o tyle twórca *Betsaby* – jak się wydaje – nadal czeka na rzetelną ocenę. Z dwu dotychczasowych opracowań zdecydowanie korzystniej prezentuje się rekonesans badawczy *Misteria balladowe Emila Zegadłowicza* dokonany przez Stefana Papée w 1927 r.<sup>2</sup> od powojennej próby ujęcia monograficznego podjętej przez Władysława Studenckiego<sup>3</sup>. Temat zaś nakreślony w tytule tego artykułu, jako zagadnienie szczegółowe, w ogóle nie był rozważany, a zasługuje na refleksję badawczą z dwu powodów: po pierwsze, ze względu na wagę problematyki zawartej w *Betsabie*, a po wtóre, z tej przyczyny, że dwie inscenizacje Stanisławy Wysockiej – lubelska i poznańska odznaczały się wyjątkową starannością i stanowią liczący się epizod w dziejach inscenizacji w Polsce. Wysocka dla spopularyzowania twórczości dramatycznej Zegadłowicza uczyniła bardzo dużo; bez przesady można powiedzieć, że wielka artystka torowała drogę dramatom poety na scenę. Oto konkretne przykłady: *Lampkę oliwną*, pierwszy dramat Zegadłowicza, który doczekał się scenicznej realizacji, wystawiła właśnie Wysocka w Teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie (31 V 1924), w dalszej kolejności tragedię inscenizował Teatr Polski w Poznaniu (31 III 1925), Teatr Miejski w Łodzi (18 VI 1925), wreszcie Teatr Narodowy w Warszawie (4 XII 1925). Podobnie rzecz wygląda w wypadku

---

<sup>1</sup> *Wielka tragiczka*. Kraków 1982 s. 327.

<sup>2</sup> Poznań 1927 s. 48.

<sup>3</sup> *Twórczość dramatyczna Emila Zegadłowicza*. Wrocław 1962 s. 195.

dramatu *Głaz graniczny* – prapremiera tego utworu miała miejsce w Teatrze Nowym w Poznaniu (11 IX 1925) w inscenizacji Wysockiej, po czym nastąpiły dwie dalsze realizacje: w Teatrze Odrodzonym na Pradze (31 X 1925) oraz w teatrze na Pohulance w Wilnie (18 IV 1926) w wykonaniu zespołu Reduta. *Alceste* również wprowadziła na scenę Wysocka (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 7 III 1925). *Betsaba* była czwartym dramatem opracowanym scenicznie przez tę artystkę, i to dwukrotnie, najpierw w lubelskim Teatrze Miejskim (16 III 1927), następnie w poznańskim Teatrze Nowym (18 V 1927).

Fakty owe najłatwiej tłumaczyć biografiami Emila Zegadłowicza i Stanisławy Wysockiej. Ale drogi najprostsze nie zawsze prowadzą do celu, przynajmniej nie w tym wypadku. Osobiście źródła zainteresowania Wysockiej twórczością dramatyczną Zegadłowicza wolę upatrywać w drodze twórczej artystki, w stylu jej gry, jaki wypracowała sobie w latach 1901-1911, oraz preferencjach inscenizacyjnych, jakie są zauważalne w realizowanych przez nią na scenie tekstach dramatycznych.

Po wczesnych kłopotach ze znalezieniem własnej specjalizacji aktorskiej<sup>4</sup> Wysocka w 1901 r. zaangażowała się w Teatrze Miejskim w Krakowie, kierowanym przez Józefa Kotarbińskiego – znawcę i miłośnika dramatu romantycznego, propagatora twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Kotarbiński w roku 1893, kiedy Wysocka rozpoczynała naukę gry scenicznej, wykładał jeszcze w Klasie Dykcji i Deklamacji istniejącej przy Warszawskim Towarzystwie Muzycznym. Artystka wzrastała więc w atmosferze kultu pięknego słowa oraz w głębokiej admiracji dla poezji romantycznej. Duch ten panował także w teatrze krakowskim pod dyrekcją cenionego aktora, pedagoga i kierownika sceny. Kotarbiński odkrył talent Wysockiej jako bohaterki tragicznej i obsadzał ją zgodnie z tak rozpoznaną specjalizacją. Na rezultaty nie trzeba było długo czekać, artystka tworzy niebawem wstrząsające kreacje m.in. *Balladyny* oraz *Lady Makbet*, zyskuje miano pierwszej tragiczki sceny polskiej. Za dyrekcji Ludwika Solskiego, w latach 1905-1911, Wysocka rozszerza swój repertuar, występuje w *Królu Edypie* Sofoklesa (Jokasta) w *Dziejach Orestesa* (Orestei), *Ajschylosa* (Klitemnestra), w *Elektrze* H. Hofmannsthała (rola tytułowa), w *Dziadach* A. Mickiewicza (Pani Rollison), w *Beatrix Cenci* J. Słowackiego (Lukrecja), w *Sędziach* S. Wyspiańskiego (Jewdocha), wreszcie w repertuarze ibsenowskim: w *Rosmersholmie* (Rebeka West) i w *Upiorach* (Helena Alving). To tylko niektóre, chyba najbardziej znaczące, pozycje z jej bogatego dorobku. Wskazują one, że Wysocką frapował teatr wielkich namiętności, cierpienia i ludzkiego losu. Środki aktorskie wyzbywają się szczegółowości, zmierzają w

---

<sup>4</sup> S. K r u k. *Sztynny gorset emploi (Stanisławy Wysockiej dwa sezony lubelskie)*. „Roczniki Humanistyczne” 1976 z. 1.

kierunku syntezy i monumentalizmu. Rola ma być budowana „od środka”, tj. poprzez intelektualne jej zgłębienie oraz przeżycie, demonstrowana jednak przez: słowo poddane podwójnemu rygorowi – wiersza i ogólnej koncepcji postaci, gest stylizowany, ograniczony do niezbędnego minimum, nabierający więc szczególnego znaczenia, wreszcie przez mimikę, w której gra oczu wysuwa się na plan pierwszy.

Wysocka piętnuje naturalizm za jego zmaterializowanie, uwięzienie aktora w rekwizytach. Tymczasem dekoracje – zdaniem artystki – winny być ograniczone do niezbędnego minimum tak, by nie przesłaniały aktora, pośredniczącego w dialogu pomiędzy dramatopisarzem i widzem<sup>5</sup>. Reżyser ma prawo robić skróty tekstu, aby uwspółcześnić jakąś sztukę lub oczyścić z balastu niesceniczości (ten punkt jest nader ważny w stosunku do dzisiejszego autora, który walczy o każde napisane słowo)<sup>6</sup>. Zatem reżysera obowiązuje ta sama zasada, co aktora – wyboru środków wyrazu najbardziej znaczących i niezbędnych.

Stanisława Wysocka wysoko ceniła Ludwika Solskiego – reżysera, może nawet wyżej niż aktora. W sztuce aktorskiej Solskiego obserwuje się wielką troskę o charakteryzację i kostium; te elementy gry, które Wysocka uznawała za „zewnątrzne”. Natomiast Solski – reżyser dbał o żelazną dyscyplinę, a ponadto koncepcyjnie opracowywał każdą rolę i nierzadko sugerował aktorowi, jak ma grać. Wysocka podkreśla, że stosunek reżysera do aktorów powinien być nacechowany szacunkiem, zresztą obustronnym, że aktor winien mieć okazję zaprezentowania na próbach własnej koncepcji roli, w praktyce jednak artystka konsekwentnie dążyła do zrealizowania własnej, nadrzędnej idei widowiska. A ponieważ nierzadko miewała do czynienia z aktorami młodymi, przede wszystkim z własnymi uczniami, przeto i stopień ingerencji reżysera w opracowanie poszczególnych ról musiał być znaczny.

## 2

Emil Zegadłowicz, mimo kłopotów zdrowotnych, o których w zabawny sposób pisał Wacław Gralewski w tomie *Ogniste koła*<sup>7</sup>, w latach 1926-1927 wykazywał znaczną aktywność twórczą. Dużo pisał, zdaniem Wysockiej – za dużo<sup>8</sup>, wygłaszał odczyty o twórczości J. W. Goethego na kanwie własnego

<sup>5</sup> *Tylko aktor*. „Życie Teatru” 1920 nr 1.

<sup>6</sup> T a ż. *Praca reżysera*. „Scena Polska” 1936 (przedruk z: T a ż, jw. s. 97).

<sup>7</sup> Lublin 1963 s. 140-152.

<sup>8</sup> *Z nieznannej korespondencji Stanisławy Wysockiej do Emila Zegadłowicza* (oprac. M. Kwiatkowski). „Kamena” 1965 nr 16.

przekładu *Fausta*, udzielał wywiadów, uczestniczył w premierach swoich dramatów. Z okazji pobytu w Lublinie w marcu 1927 r. Zegadłowicz udzielił wywiadu Adamowi Galisowi, reprezentującemu „Ziemie Lubelską”, zaś w maju tegoż roku – Stefanowi Papée z poznańskiego „Przeglądu Porannego”. W pierwszym zawarł swoje *credo* artystyczne, w drugim mówił m.in. o lubelskiej inscenizacji *Betsaby*. Ze zrozumiałych względów większe znaczenie posiada wypowiedź wcześniejsza, w której Zegadłowicz wyjaśniał, jak on rozumie istotę teatru religijnego:

Drogą do teatru wielkiego jest dojście do harmonii sceny i widowni. Chór – publiczność równie brzmieć musi w zespoleniu z aktorem. Publiczność! W niej leży przyszłość teatru. Nauczmy ją reagować na piękno klasyczne przez potrącenie tego minimum poezji, które mieści serce najprzeciętniejszego widza. Teatr powinien stać się *m i s t e r i u m r e l i g i j n y m*, nie w sensie wyznania religijnego, ale w rozumieniu łączności człowieka z teatrem; w tym religere – wiązać, leży klucz do przyszłości<sup>9</sup> (podkr. moje – S. K.).

Witold Noskowski, recenzent „Kuriera Poznańskiego”, tak komentował wypowiedzi autora *Betsaby*: „Teatr ma się stać znów mniej więcej tym, czym był w dawnej Grecji i w średniowieczu: obrzędem i zbiorowym przeżyciem rzeczy wieczystych”<sup>10</sup>. Warto dodać, że myśl teatralna Zegadłowicza była zbieżna z poglądami Stanisławy Wysockiej.

*Betsaba*, dramat w trzech aktach z epilogiem ukończony został w październiku 1926 r. i od razu poddany sprawdzianowi scenicznemu, na edycję książkową trzeba było czekać sześć lat<sup>11</sup>. Krytyka międzywojenna doskonale orientowała się w trudnościach związanych z inscenizacją tego utworu, a równocześnie wskazywała na jego charakter w kontekście całokształtu dotychczasowej twórczości dramatycznej Zegadłowicza. Noskowski pisał:

W stosunku do *Lampki oliwnej* i *Głazu granicznego* stanowi *Betsaba* jakby krok w innym kierunku. Tamte były, co do techniki, dramatami normalnego typu. Tutaj Zegadłowicz wychodzi na poszukiwanie nowej formy teatralnej i niejedno już znajduje. Trochę zapłodniło go misterium, kto wie, czy nie najbardziej zbliżyliśmy się do zamiarów autora, jeżeli *Betsabę* określimy jako oratorium – *o r a t o r i u m s ł o w n e*. Elementem dominującym jest muzyczność wiersza i jego rozłożenie niejako na sola, zespoły solistów i na chóry [...] W *Betsabie* jest ta muzyka słowa elementem głównym i podstawowym, w przeciwieństwie do dramatów K. H. Rostworowskiego, w których wypowiedzi chóralne – różnych zresztą

<sup>9</sup> A. G a l i s. *Rozmowa z Emilem Zegadłowiczem*. „Ziemia Lubelska” 1927 nr 71.

<sup>10</sup> *Z teatru. Betsaba*. „Kurier Poznański” 1927 nr 226.

<sup>11</sup> E. Z e g a d ł o w i c z. *Betsaba*. W: T e n ż e. *Dramaty*. T. 2 s. 131-250. Szamotuły 1932.

kwestii – wzorowane na technice operowej, stanowią wirtuozowski dodatek do widowiska dramatycznego.

Noskowski wyjaśnia następnie funkcję owej „muzyki słowa”:

Instynkt poetycki mówi Zegadłowiczowi, że muzyka wyraża duchową treść zdarzeń realnych. Używa jej, aby to, co się na scenie dzieje, podnieść nad świat rzeczywisty, odłączyć od ziemi i dźwignąć w sfery niematerialne<sup>12</sup>.

W podobny sposób styl teatru wpisany w tekst *Betsaby* rozumiał Wacław Gralewski:

Dramat p. Emila Zegadłowicza jako całość ma charakter religijnego oratorium, w którym opory (konflikty) dramatyczne wynikają raczej z dialogów, aniżeli z akcji. Autor wyznaczył w swej sztuce najpocześniejsze miejsce słowu, akcję traktując jako zjawisko drugoplanowe<sup>13</sup>.

Poza kwestią sceniczności sztuki zwrócono uwagę na swoiste potraktowanie przez Zegadłowicza wątku biblijnego, dotyczącego miłości króla Dawida i Betsaby (Betszeby), żony Uriasza. Krytyków uderzała mianowicie idea predestynacji, tak silnie odciskająca swe piętno na postępowaniu pary kochanków w dramacie Zegadłowicza. Poeta uzasadniał ten fakt tezą, że zło niejako bezwiednie toruje drogę dobru; występny związek Dawida z żoną Uriasza poprzedza proces Wcielenia, gdyż po śmierci Hetyjczyka Betsaba urodzi Salomona. Witold Noskowski analizował wątek miłosny Betsaby na tle ówczesnej praktyki dramtopisarskiej:

W ręce swawolnej, lub choćby tylko efekciarskiej, zrobiłby się z tego konflikt alkowiany, tutaj jesteśmy jak gdyby uczestnikami misterium. Dawida i Betsabę przyciąga ku sobie nie sama namiętność, lecz popęd mistyczny, który płynie z przeczucia, że ze związku ich urodzi się Mesjasz. Wszystko, co codzienne, śliskie, cielesne – roztopiło się tym sposobem w mistyce i przetworzyło na problem duchowy, na problem grzechu, kary (syn Betsaby i Dawida umiera), w końcu skruchy i przebaczenia...<sup>14</sup>

Nie wszyscy podzielali ten pogląd. Niektórzy interpretatorzy uważali to rozwiązanie za tendencyjne, zwłaszcza wizję Betleemu – białej miejsciny judzkiej, ukazanej w *Epilogu*<sup>15</sup>. Przeważał jednak pogląd, że koncepcja Zegadłowi-

<sup>12</sup> W. N o s k o w s k i, jw.

<sup>13</sup> W. G. Z *teatru lubelskiego. Betsaba*. „Express Lubelski” 1927 nr 79.

<sup>14</sup> Jw.

<sup>15</sup> S t u d e n c k i, jw. s. 78.

cza jest słuszna, co naturalnie nie umniejszało problemów związanych z inscenizacją:

Utwory autora *Lampki oliwej* nie są bynajmniej łatwe do grania – pisał J. Kotowicz – a *Betsaba* bodajże specjalnie. Nie tylko główne role, lecz i epizody, muszą posiadać doskonałych odtwórców, umiejących mówić wierszem o wybitnie zarysowanym, indywidualnym w rytmice brzmieniu, rozporządzających dużą skalą głosem oraz bogactwem modulacji, konieczna jest wreszcie odpowiednia oprawa dekoracyjna oraz przestrzeń na scenie...<sup>16</sup>

Recenzent „Orędownika Wielkopolskiego” nie wymienił zagadnienia kostiumów, które także wymagały znacznych nakładów.

Jak więc widzimy, krytyka ówczesna trafnie odczytała charakter dramatu Zegadłowicza (rapsodyczność) oraz wiernie oddała intencje poety w interpretacji wątku miłosnego. Podkreślono ogrom trudności związanych z inscenizacją *Betsaby*, zwłaszcza w kontekście problemów finansowych i personalnych, z jakimi borykały się sceny – lubelska i poznańska. Na tym tle pełniej rysuje się osobisty wkład pracy Stanisławy Wysockiej, która nie uległa się pułapek interpretacyjnych oraz oporu materii scenicznej, wymagającej znacznych nakładów pieniężnych, jakimi owe teatry nie rozporządzały.

### 3

Przeczytałam *Betsabę* i zobaczyłam ją w scenicznym zrealizowaniu – pisze z Lublina wielka artystka do autora dramatu w niedatowanym liście z października 1926 r. – piękna to rzecz zaiste i szczęśliwa będę mogąc ją wystawić na naszej scenie [...] Grać ją będzie [Irena] Solska, wszak dobrze ja nie umiałabym, bo jestem poza zdolnością odczuwania porywów. Już ten czas dla mnie przeszedł, Solska stworzy piękną postać. Poza nią w Polsce nie widzę nikogo... Chciałabym *Betsabę* zrobić na schodach ze zmianami tylko w formie i kolorze, do czego służyć będą kuby, aby to było architektonicznie. Czy zgoda? Oddałam już do czytania egzemplarz owemu dyrektorowi, o którym pisałam<sup>17</sup>, bo muzyczny materiał trudny. Podobno jest muzyka Gomółki do psalmów Dawida. Chciałabym ją zdobyć, może to będzie dobry prymityw, a także wyprawiamy się na poszukiwanie starych żydowskich melodii. Tak bardzo chciałabym to zrobić w grudniu, o ile impreza operowa nie wejdzie mi w drogę...<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> J. K o t w i c z. *Wrażenia teatralne. Teatr Nowy: Betsaba*. „Orędownik Wielkopolski” 1927 nr 115.

<sup>17</sup> Idzie tu prawdopodobnie o kapelmistrza Feliksa Kochańskiego.

<sup>18</sup> Z nieznannej korespondencji.

Stanisława Wysocka w sezonie 1926/27 prowadziła Teatr Miejski w Lublinie wspólnie z Ryszardem Wasilewskim – aktorem i reżyserem scen prowincjonalnych. Nie dysponuję dokumentem, który by wyjaśniał, jak doszło do tej dziwnej współpracy. Z Wasilewskim współpracowała Wysocka w Poznaniu, gdy inscenizowała *Głaz graniczny* E. Zegadłowicza w Teatrze Nowym (prapremiera: 11 IX 1925). Od samego początku obowiązywał jasny podział zadań. Wasilewski kierował administracją teatru, nadto grał i reżyserował wybrane przez siebie sztuki. Wysocka zaś pełniła funkcję jakby kierownika artystycznego sceny – nadto reżyserowała dramaty, które sama preferowała, wreszcie występowała w swoim, wcześniej opracowanym repertuarze. Wasilewski poza *Dziadami* A. Mickiewicza, wystawionymi 22 X 1926 r. na inaugurację sezonu, wybierał sztuki drugorzędne, obliczone na pozyskanie jak najszerszego kręgu publiczności, Wysocka zaś nawiązując do swego krakowskiego repertuaru wystawiała m.in. *Balladynę* J. Słowackiego i *Elektrę* H. Hofmannsthała oraz *Sen nocy letniej* W. Szekspira, *Szelmostwa Skapena* Moliera, *Śluby panińskie* Fredry. Lista trzydziestu pięciu utworów (dramatycznych i wokalnie-muzycznych) wystawionych w Lublinie w tym sezonie stanowiła karkołomną mozaikę gatunków (od tragedii do farsy, od opery do operetki), trudną dzisiaj do zrozumienia. W takim kontekście występuje inscenizacja *Betsaby* E. Zegadłowicza, opóźniona o trzy miesiące w stosunku do pierwotnego założenia.

Poznański Teatr Nowy w tym samym sezonie prowadził M. Rutkowski. W przeciwieństwie do Teatru Polskiego Teatr Nowy był sceną prywatną, pozostawioną – podobnie jak Teatr Miejski w Lublinie – na łaskę i niełaskę publiczności. Sytuacja materialna obydwu scen, które pokusiły się o wystawienie *Betsaby*, była więc trudna, a „kostiumowy” dramat Zegadłowicza wymagał odpowiedniej oprawy scenograficznej. Jak zaradzono tym wymaganiom? Problem ten naświetle w aspekcie opracowania tekstu dla potrzeb sceny, reżyserii, scenografii, gry aktorskiej oraz muzyki.

## 4

Nie miałem w ręku egzemplarza reżyserskiego, bądź suflerskiego, *Betsaby* (zresztą nie mam pewności, czy takowy się zachował), przypuszczam jednak, że Wysocka nie poczyniła skreśleń w tym tekście. Swoje zadanie inscenizatorka pojmowała jako wierne oddanie myśli dramaturga. Z listu artystki do Zegadłowicza wiemy, że nie tylko akceptowała ten utwór, ale od razu próbowała dojrzeć go w opracowaniu scenograficznym, aktorskim, muzycznym. Recenzenci, zwłaszcza poznańscy, pozwalają odczytać kierunek myśli Wysockiej. Analizowane inscenizacje *Betsaby* oparte były na tych samych zasadach: pierwszą z

nich był prymat słowa nad tłem scenicznym, drugą – oszczędność scenografii, trzecią – udział muzyki i śpiewu, gdyż tego wymagała fabuła utworu. Co do obsady aktorskiej pada zrazu tylko jedna propozycja, aby rolę tytułową grała Irena Solska.

Zgodnie z wolą Zegadłowicza inscenizacje *Betsaby* były najbardziej rapsodycznymi widowiskami ze wszystkich, które Wysocka opracowała. Oto jak relacjonował swoje wrażenia z lubelskiej prapremiery dramatu Wacław Gralewski:

Przedstawienie *Betsaby* miało charakter jakby wielkiej nastrojowej recytacji, po której uwaga widza ześlizgiwała się swobodnie, nie natrafiając na opór dramatycznych konfliktów wynikłych z wiązania ze sobą poszczególnych sytuacji<sup>19</sup>.

W tej relacji zawarta jest zawołowana ocena (ujemna!) rapsodycznej koncepcji widowiska. Do tej kwestii wypadnie jeszcze powrócić, oddajmy więc głos sprawozdawcy poznańskiemu:

Nie lekceważąc efektów teatralnych, słusznie główny nacisk położono na słowo (Stefan Papée)<sup>20</sup>.

Cudów w parę dni się nie robi, ale jednak działa się chwilami cuda i dziwy, Chóry, tercety i duety były mówione zgodnie na jednym tonie, który co pewien czas się zmieniał, brzmiały melodyjnie, nikt się prawie nie wyrwał fałszywą intonacją. Autentyczne już śpiewy za kulisami trzymały się w brzmieniu, zrzadka tylko poskrzypując...<sup>21</sup> (Witold Noskowski).

[...] wyrazić należy najszczerze uznanie i tym większy podziw dla p. Wysockiej, która reżysersko z pietyzmem i wrodzoną maestrią opracowała całość osiągając maksimum istniejących możliwości; na specjalne podkreślenie zasługuje świetne wyszkolenie zespołów chóralnych (J. Kotwicz)<sup>22</sup>.

Cytaty powyższe wskazują zgodność opinii (nie zaś oceny, o czym później) na temat rapsodycznego charakteru inscenizacji, niezwyklego na tle ówczesnej praktyki reżyserskiej, w której na plan pierwszy wysuwano akcję, nie zaś słowo. Określenia: „duety”, „tercety”, „chóry” w kontekście deklamacji są wielce wymowne. Naturalnie nie wszyscy akceptowali taką koncepcję, zgłoszono nawet odmienną wizję inscenizacji, o czym za chwilę.

<sup>19</sup> W. G. *Z teatru lubelskiego*.

<sup>20</sup> S t e f. *Rozmowa z Emilem Zegadłowiczem*. „Przegląd Poranny” 1927 nr 110.

<sup>21</sup> *Betsaba* Zegadłowicza. Wystawienie. „Kurier Poznański” 1927 nr 228.

<sup>22</sup> Jw.



„Muzykę” słowa wypowiedzanego wspierały śpiewy chóralne. W dramacie Zegadłowicza Betsaba słyszy pod koniec I aktu śpiew króla Dawida, który to głos pociąga ją jakimś mistycznym czarem. Akt II rozpoczyna się od chóralnego wykonania psalmu przez kapłanów pod kierunkiem monarchy, kończy zaś duet miłosny Dawida i Betsaby. W epilogu chór wykonuje pieśń żałobną po zgonie pierwszego syna żony Uriasza. Zatem fabuła dramatu wymagała obecności śpiewaków, mogących wykonać trudny materiał wokalny<sup>23</sup>. Z cytowanego powyżej listu Wysockiej do Zegadłowicza wiemy, że reżyserka brała pod uwagę dwa rozwiązania: wykorzystanie muzyki Mikołaja Gomółki do *Psalterza Dawidowego* w przekładzie Jana Kochanowskiego oraz autentyczne żydowskie śpiewy ludowe. Pragnęła, aby część wokalna miała charakter „prymitywu”, korespondujący z ludową inspiracją poezji Zegadłowicza, lecz chyba niezbyt licujący z problematyką *Betsaby*. Rezultat tych zabiegów był następujący: w Lublinie śpiewy synagogalne wykonywał za sceną chór „Harfa”, znany już publiczności teatralnej z występu w inscenizacji *Dybuka* Salomona Anskiego w reżyserii Józefa Grodnickiego (sez. 1925/26). W Poznaniu, gdzie istniało silne środowisko muzyczne (teatr operowy, filharmonia, konserwatorium), Stanisława Wysocka sięgnęła po muzykę Mikołaja Gomółki. Stefan Papée tak relacjonuje swoje spostrzeżenia:

Podmalowano wiersz Zegadłowicza nie tylko kolorami (oczywista aluzja do scenografii), ale śpiewem chóru narzucającym nastrój ciszy i skupienia już przed rozpoczęciem poszczególnych aktów misterium. Śpiewano psalmy Dawida bardzo poprawnie poza sceną, chwilami, jak np. w *Epilogu* śpiewną modlitwę wprowadzając wprost do akcji już nie jako tło, ale jako treść misterium. Bardzo subtelnie rozłożono też na głosy występy chóru służebnic z Szafarką na czele i chóru kapłanów...<sup>24</sup>

Recenzent „Przeglądu Porannego” nie krył słów podziwu dla rezultatu pracy Wysockiej, zwłaszcza dla konsekwencji, z jaką reżyserka podporządkowała ruch sceniczny oraz koncepcję postaci założeniom ogólnym inscenizacji:

<sup>23</sup> Nie można wykluczyć hipotezy, że Zegadłowicz pisząc dramat o miłości króla Dawida do żony Uriasza miał na myśli także – choć nie wyłącznie – realizację operową lub oratoryjną, traktując tekst utworu jak libretto dramatu muzycznego. Sukcesy oper osnutych na kanwie tekstów poetyckich: Władysława Żeleńskiego (*Konrad Wallenrod* – 1885, *Goplana* – 1896) i Ludomira Różyckiego (*Bolesław Śmiały* – 1909, *Eros i Psyche* – 1917) mogły działać zapładniająco na wyobraźnię poety. Szczególne znaczenie przypisuje jednak poznańskiej wersji estradowej *Króla Dawida*, oratorium scenicznego w trzech częściach Artura Honeggera do libretta René Moraxa, w którym również występuje wątek miłości izraelskiego monarchy do Betsaby (część III). Wykonanie to miało miejsce w 1926 r.

<sup>24</sup> S t e f. *Inszenizacja Betsaby*. „Przegląd Poranny” 1927 nr 115.

Muzycznym założeniom należy przypisać sposób ujęcia roli Absalona i jego stronników. Pełny, jasny głos Dawida, Betsaby i Uriasza kontrastował jaskrawo z gardlanym szeptem, czy zgłuszonym krzykiem wrogów „króla królów”<sup>25</sup>.

Widzimy więc, że muzyczne traktowanie słowa było konsekwentnie realizowane nie tylko przez struktury czysto wokalne (chóry, duety itd.), lecz także przez odpowiednią modulację głosów aktorskich w zależności od wymogów akcji dramatu<sup>26</sup>.

Scenografia, jak już stwierdziłem, pełniła rolę służebną wobec melodii słowa poetyckiego, a mimo to jest problemem frapującym przez swoje nowatorstwo (przynajmniej na gruncie lubelskim). Wysocka w cytowanym liście do Zegadłowicza wyraźnie stwierdza, że scenografia inscenizacji *Betsaby* ma mieć charakter architektoniczny i kubistyczny („kuby”, „schody”). Wizję reżyserki ucieleśnił w Lublinie Wiesław Makojnik, ceniony dekorator scen prowincjonalnych, a jego pracę Zegadłowicz ocenił bardzo wysoko<sup>27</sup>. Mniej szczodry w pochwałach był Tadeusz Bocheński, recenzent „Ziemi Lubelskiej”<sup>28</sup>. Wacław Gralewski rozwiązanie scenograficzne Makojnika uznał za udane („Wrażenie bardzo dodatnie”), ale poskąpił szerszego opisu stwierdzając jedynie, że –

Dekoracje zastąpiono konstrukcją architektoniczną, opartą na kilku prostych motywach<sup>29</sup>.

Józef Kanarowski, recenzent „Głosu Lubelskiego”, w swoim sprawozdaniu użył terminu „konstrukcje sceniczne według projektu W. Makojnika”, ale zdys-tansował się wobec ich funkcjonalności. W ascetyzmie rozwiązania plastycznego widział jedynie rezultat kłopotów finansowych dyrekcji, bowiem gdyby ich nie było – „wtedy byśmy zażądali czegoś, przed czym zdrząłby nawet lew szekspirowski”<sup>30</sup>.

Znacznie więcej materiału analitycznego dostarcza prasa poznańska. Autorem scenografii był tam Władysław Lam, który, stosując się do wskazówek Stanisławy Wysockiej, również dał rozwiązanie architektoniczne, ale nieco inaczej ukształtowane:

---

<sup>25</sup> Tamże.

<sup>26</sup> Warto dodać, że Stanisława Wysocka wątek polityczny (walka o władzę pomiędzy Absalodem a Dawidem) usunęła w cień dając pierwszeństwo wątkowi miłosnemu.

<sup>27</sup> „Konstrukcje sceniczne Makojnika miały w sobie wielkość prostoty” – stwierdził Zegadłowicz w rozmowie ze Stefanem Papée („Przegląd Poranny” 1927 nr 110).

<sup>28</sup> Pisał: „Dekoracje przeciętne”, co naturalnie prawie nic nie mówi. (T e n ż e. *Z teatru. Betsaba*. „Ziemia Lubelska” 1927 nr 76).

<sup>29</sup> W. G. *Z teatru lubelskiego*.

<sup>30</sup> J. K a n. (Józef Kanarowski). *Betsaba E. Zegadłowicza*. „Głos Lubelski” 1927 nr 78.

Dekoracje były bardzo proste i swą prostotą stylizowane pięknie. Świetnie, co podkreślić należy z uznaniem, operowano światłem (Jerzy Koller)<sup>31</sup>.

Tło nadzwyczaj starannie i celowo dobrane przez prof. Lama miało stać się tylko ramą. Zaslugą zdolnego malarza było zharmonizowanie dekoracji z kostiumami, operowanie barwami zgodnymi z nastrojem misterium oraz poszanowanie woli reżysera, aby zewnętrżność nie górowała nad poezją słów.

Stefanowi Papée, który był autorem powyższego cytatu, zawdzięczamy ponadto cenną uwagę, której brakuje w innych sprawozdaniach:

Ciasnotę sceny zmniejszono szczęśliwie przez wybudowanie trzech pięter, na których rozgrywano akcję<sup>32</sup>.

Szczupłość sceny Teatru Nowego niewątpliwie odegrała tu pewną rolę, ale gdy przypomnimy sobie list Wysockiej, w którym pisała, że realizację sceniczną *Betsaby* widzi „na schodach”, to możemy przypuszczać, że ów wertykalizm scenografii poznańskiej inscenizacji wiązał się z ogólną – misteryjną koncepcją widowiska. Szkoda że recenzenci nie omówili szerzej tego problemu.

Najszczegółowiej o scenografii pisał Witold Noskowski. Krytyk „Kuriera Poznańskiego” dostrzegł szczegóły zabudowy i wyposażenia sceny, które przemilczeli jego koledzy:

Aby podkreślić misterialny niejako charakter sztuki, podniosła p. Wysocka poziom sceny budując na niej podium, na którym rozgrywa się przeważnie cała akcja, a która jest od rampy odsunięta wstecz. Cały obraz sceniczny cofa się przez to jakby w nierealność, w wizję.

Dalsza część opisu jednak rozczarowuje. Pojawiają się tu elementy, które stanowią cofnięcie się w kierunku budowy kameralnego wnętrza tradycyjnego typu:

Najżałośniejszymi środkami, jakie sobie można wyobrazić, osiąga prof. Lam wrażenie wnętrza, artystycznie skomponowanego w barwie, na ścianach rozmieszcza ze smakiem obrazki (!) i materie; mebelki rozmieszcza z gustem, chociaż nie wiadomo, gdzie je w tej ciasnocie postawić. Przede wszystkim zaś stara się o to, aby było schludnie...<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Wieczory teatralne. Teatr Nowy im. H. Modrzejewskiej – Betsaba* „Dziennik Poznański” 1927 nr 116.

<sup>32</sup> S t e f. *Inscenizacja Betsaby*.

<sup>33</sup> Z teatru. *Betsaba. Wystawienie*.

Trzy recenzje (w czwartej uwag o scenografii nie było), a każda dostarcza innych danych o tym samym przecież rozwiązaniu scenograficznym. O czym to świadczy? Chyba o tym, że nie było ono całkowicie konsekwentne. Najbardziej niepokoją owe „obrazki” na ścianach, które jednak się znalazły. Podium, konstrukcja trójdzielna – to elementy nowe. Oschłość owych „kubów” miały zrównoważyć kotary, ulubione rozwiązanie kubistów. Kostiumy aktorów (Noskowski pisze jedynie o kostiumach chórzystów, ale wolno przypuszczać, że przestrzegano tej samej zasady przy projektowaniu kostiumów dla wykonawców ról głównych) miały z kolei harmonizować w tonacji kolorystycznej z zabudową sceny.

A jak na tym tle rysują się kreacje aktorskie?

Wbrew intencjom Wysockiej Irena Solska nie wzięła udziału w prapremierze *Betsaby*, wystąpiła dopiero w Poznaniu. W Lublinie w roli tytułowej wystąpiła młoda artystka – Hilda Skrzydłowska – i nie zawiodła publiczności. Recenzenci zgodnie wyróżnili jej grę na tle zespołu, zwłaszcza niedysponowanego partnera grającego rolę króla Dawida (Ryszard Wasilewski). Tadeusz Bocheński pisał:

Nie zawiodła, lecz owszem – na głębokie uznanie zasłużyła p. Hilda Skrzydłowska. Brawo! Szeroka skala liryzmu, bogaty głos, troska o czystość słowa, a nadto wdzięczna uroda postaci – oto środki, którymi młoda artystka wypracowała [...] sukces niepośledni. Jeszcze tu i ówdzie jakiś niedobry akcent logiczny się odezwał, jeszcze niekiedy za prędko pomknęła jakaś gromadka słów, drobiazgi to są jednak wobec pięknej, rozumnej i serdecznej gry, dzięki której właśnie p. S. palmę pierwszeństwa pośród wykonawców *Betsaby* tak oczywiście zdobyła<sup>34</sup>.

Bocheńskiemu wtórował Wacław Gralewski:

Silne napięcia patetyczne tkwiące w roli wykorzystała p. Skrzydłowska świetnie jako tworzywo kreacji dając sylwetkę pełną wielkiego czaru poezji. Była to też jedyna niemal postać zachowująca kontakt z założeniami reżyserskimi autora<sup>35</sup>.

Józef Kanarowski dodawał:

Rola ta otworzyła (Hildzie Skrzydłowskiej) na oścież wrota pierwszorzędných teatrów polskich. Spodziewamy się jednak, że nie pójdzie po sznureczku zrozumiałej zresztą ambicji i uzna, że wiele jeszcze nauczyć się może pod ręką swej mistrzyni, p. Wysockiej<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Jw.

<sup>35</sup> W. G. *Z teatru lubelskiego*.

<sup>36</sup> Jw.

Zbierzmy wnioski, jakich dostarczają trzy przytoczone tu wypowiedzi. O ile Bocheński dostrzegł w grze Hildy Skrzydłowskiej „szeroką skalę liryzmu”, „bogaty głos” oraz „troskę o czystość słowa”, o tyle Gralewski dorzucił „czar poezji” oraz umiejętność budowania „silnych napięć patetycznych”, wszyscy zaś godzili się w wysokiej ocenie kreacji, mimo pewnych potknięć w dykcji.

W Poznaniu rolę Betsaby grała Irena Solska, a więc aktorka niemłoda (miała wtedy pięćdziesiąt dwa lata), a jednak krytycy wielkopolscy prześcigali się w pochwałach, jednogłośnie uznając kreację Betsaby za wydarzenie artystyczne. Co się złożyło na tak wysoką ocenę jej gry? Świeżości urody już nie miała, pozostał więc artyzm, co jeszcze mocniej uwypukla sukces Solskiej. Witold Noskowski dostrzegł w jej grze „szlachetną dykcję, posągowy gest i w ogóle artyzm najwyższej miary”. Mianem „skandalu in permanentia” określił fakt, że ta artystka – godna pierwszych scen polskich – nie może zdobyć trwałego engagement<sup>37</sup>. J. Kotwicz pisał w podobnym tonie:

Z wykonawców siłą rzeczy na pierwszy plan wybiła się p. Solska stwarzając znów jedną z tych kreacji, pamięć których utrwała się długo wśród widzów – i dodawał – z jaką intuicyjną wnikliwością podchwyciła od razu znakomita artystka myśl przewodnią autora i potrafiła wcielić ją w życie, przeprowadzając konsekwentnie w postaci Betsaby motyw w y c z e k i w a n i a, jak cudnie, melodyjnie brzmiał w jej ustach Zegadłowiczowski wiersz! Tak, to była kreacja w pełnym tego słowa znaczeniu<sup>38</sup> (podkr. moje – S. K.).

Stefan Papée inscenizacji *Betsaby* poświęcił dwie recenzje (nie licząc wywiadu z autorem). Pierwszą wypełnił w znacznej mierze opisem gry Ireny Solskiej:

Poemat symfoniczny [sic!] Zegadłowicza jej przede wszystkim zawdzięczał wydobyć całego piękna zamkniętego w *Betsabie*. Solska usprawiedliwiła zupełnie śmiały pomysł poety uczynienia z żony Uriasza Hetyjczyka symbolu wiecznego dążenia, tęsknego wyczekiwania, cudownego przerastania wielkością duszy ziemskiego, ułomnego ciała. Była naprawdę zwiastunem nadchodzącego Mesjasza i szła ku Niemu początkowo drogą grzechu, potem pokuty i doskonalenia się, aż stała się bielsza od śniegu w epilogu, jako upragnione ogniwo boskiego łańcucha zdarzeń.

Mistyczny mesjanizm stał się motywem wiodącym w kreacji Solskiej, ale obok niego niepoślednią rolę spełniała kobiecość, ściślej – instynkt macierzyński:

---

<sup>37</sup> Jw.

<sup>38</sup> Jw.

Już w I akcie, kiedy spowiadała się przed Setą z wielkiej tęsknoty za dzieckiem, skarga jej wzruszała żarliwością wyczekiwania. Ślicznie mówiła Solska miłosny dialog z Dawidem w II akcie. Tragiczny był jej gest rozpaczny w scenie pożegnania z Uriaszem. Rzewną modlitwa rozpaczny i nadziei w epilogu.

Od uwag ogólnych, wytyczających kierunki interpretacji roli, przechodzi sprawozdawca „Przeglądu Porannego” do opisu sposobów realizacji tak pojętego zadania:

Betsaba Solskiej włada dźwięcznym wierszem Zegadłowicza z mistrzostwem wirtuoza. W jej ustach słowa nabierały siły, pełni i czaru. Świetne podkreślanie ekspresji wiersza doskonale dobranym ruchem i gestem, umiejętnie dostosowany strój i uczesanie, zdolność malowniczego pozowania w scenach niemych – dopełniały wyborną kreację.

W zakończeniu opisu gry Ireny Solskiej Papée pisał:

Pamiętamy dobrą grę Solskiej w *Głazie granicznym* Zegadłowicza<sup>39</sup>. Wielka artystka zrobiła z Feli wielką rolę, choć postać bohaterki jej nie odpowiadała. Tym razem w *Betsabie* odnalazła właściwy popis dla swego wspaniałego talentu i wzniosła się na szczyty świetnej twórczości aktorskiej<sup>40</sup>.

Jerzy Koller w zwięzłej recenzji grę Solskiej ujął w stylu depechy telegraficznej:

Genialna artystka, mistrzyni gestu, pani wszechwładna słowa łącząca malarskie piękno postaci z pełnią poetyckiego wyrazu<sup>41</sup>.

Trudno o większą zwięzłość. Dzisiaj może nas razić egzaltacja, widoczna w przytoczonych obficie cytatach, pamiętajmy jednak o tym, że krytycy poznańscy swoje spostrzeżenia spisywali na gorąco, tuż po premierze, mieli świeżo w pamięci zarówno słowa wypowiedane przez Solską, modulację głosu, jak też jej gest, ruch sceniczny, kostium, uczesanie. Rzecz znamienna, recenzenci nie piszą o mimice artystki, jakby odgrywała ona rolę drugorzędną. Uderzała ich natomiast plastyka gestu, malarski walor sylwetki, ekspresja słowa oraz konsekwencja w budowie kreacji, pojętej jako niespełnione macierzyństwo, a nade wszystko – o g n i w o w niepojętym procesie Wcielenia Słowa przedwiecznego w kruchą postać człowieka.

---

<sup>39</sup> Prapremiera *Głazu granicznego* miała miejsce w Teatrze Nowym w Poznaniu za dyr. M. Rudkowskiego (11 IX 1925).

<sup>40</sup> S t e f. *Betsaba*. „Przegląd Poranny” 1927 nr 114.

<sup>41</sup> Jw.

O pozostałych rolach aktorskich pisano już znacznie mniej. Postać Dawida w Lublinie grał Ryszard Wasilewski, w Poznaniu – Franciszek Brodniewicz. Grę aktora lubelskiego krytycy (Tadeusz Bocheński i Wacław Gralewski) uznali za chybioną. Tylko Józef Kanarowski ocenił ją jako „spokojną i pełną duszy”. Wasilewski w nawale zajęć (administrowanie teatrem, reżyseria sztuk zmieniających się jak barwy w kalejdoskopie) nie opanował roli pamięciowo. Jest rzeczą prawdopodobną, że na dalszych przedstawieniach znał już tekst na tyle, że można było zastanowić się nad koncepcją całości.

Występ Franciszka Brodniewicza nie budził żadnych zastrzeżeń. Zdaniem Jerzego Kollera aktor ten wysunął się na pierwszy plan zespołu męskiego Teatru Nowego. Sumienny Stefan Papée nie zawiódł i w tym wypadku, poświęcając temu młodemu jeszcze artyście obszerny fragment drugiego sprawozdania:

Dawid Brodniewicza imponował piękną postawą i urodą królewską. Biła od niego siła. Artysta wzruszył *Epilogiem*, w którym opanował się nareszcie (bowiem wcześniej paraliżowała go trema) i ładnie uwydatnił skrucę pokutującego człowieka. W dwóch poprzednich aktach nie umiał dać sobie jeszcze rady z wierszem, a w wielkim monologu z ruchem i gestem. Widać było, jak wiele nauczył się od Wysockiej, ale równocześnie wyczuwało się zakłopotanie z powodu odpowiedzialności ponad siły<sup>42</sup>.

W konkluzji krytyk dostrzegł w Brodniewiczu „poważne zadatki na bohaterskiego amanta”. Wiemy, że to przewidywanie sprawdziło się, Brodniewicz istotnie stał się znanym aktorem, zwłaszcza filmowym, okresu międzywojennego.

W Lublinie poza Skrzydłowską zbierał komplementy Józef Kondradt, grający rolę Iraza, intryganta dworskiego, współpracującego z Absalonem. Gralewski pisał, że była to kreacja „opracowana w najdrobniejszych szczegółach”. Bocheński wyróżnił nadto Witolda Kuncewicza, grającego rolę Uriasza. („nie scalił wprawdzie wszystkich szczegółów, ale uzyskał ton silny i zdecydowany”). Gralewski zarzucił Kuncewiczowi wyłamanie się z ogólnie przyjętej linii reżyserskiej, gdy bowiem aktorzy znajdujący się na scenie pod koniec II aktu zastąpili w „żywym obrazie”, Witold Kuncewicz wychodził zza kulis i kłaniał się widzom.

W Poznaniu, poza Solską i Brodniewiczem, wyróżniono Wandę Trojanowską, grającą rolę Szafarki oraz Jadwigę i Kazimierza Koreckich. Trojanowska wystąpiła w roli Sety, powiernicy Betsaby. Stefan Papée chwalił Korecką za „świetną grę i wzorowe wygłaszanie wiersza”. Korecki zaś kreował rolę proroka Natana uwypuklając „dostojną powagę, natchnioną wiedzę przyszłości i wyrozu-

---

<sup>42</sup> S t e f. *Inscenizacja Betsaby*.

miałe traktowanie grzechu ludzkiego”. Recenzent „Przeglądu Porannego” pisał z uznaniem także o charakteryzacji tego artysty.

Wyróżniono ponadto grę Juliana Łuszczewskiego za pierwiastek komizmu wprowadzony do roli „podłego intryganta” – Iraza<sup>43</sup>. Natomiast żalowano odejścia z Teatru Nowego Marcina Bay-Rydzewskiego, w którym widziano idealnego Uriasza, gdyż aktor występujący w tej roli (Ferdynand Sarnowski) raził nieporadnością. „Ciekawe momenty” miał w swej grze Michał Melina (Absalon). Wśród wyróżniających się artystów wymieniono jeszcze nazwiska: Stanisława Łapińskiego, Czesława Kadena i Józefa Tylczyńskiego (Heleb).

Poświęćmy teraz trochę miejsca reżyserii. W cytowanych fragmentach recenzji padały słowa podkreślające wielki wysiłek zespołów, wymagającą postawę Stanisławy Wysockiej, wreszcie rzetelny rezultat tej pracy. Obydwu inscenizacjom *Betsaby* reżyserka nadała kształt rapsodyczny, z silnym wsparciem wokalnym. Słowo poetyckie w ówczesnym teatrze, skazanym na samowystarczalność, było rzadkością, dlatego koncepcja Wysockiej budziła tak duże zainteresowanie.

Drugą cechą tych inscenizacji była misteryjność. Motyw oczekiwania na przyjście Zbawiciela, świadomość pełnienia przez Betsabę roli ogniwa w dziele Wcielenia – były nadrzędnymi ideami w kreacji Ireny Solskiej. Tę koncepcję uwypuklał zwłaszcza Epilog, w którym ukazywała się na horyzoncie wizja szopki betlejemskiej. Krytycy poznańscy podziwiali grę świateł zastosowaną w tej scenie. Podkreśleniu wagi problematyki mesjańskiej służyły również śpiewy chóralne, dobiegające zza sceny przed i po zakończeniu aktów. W Lublinie – jak to już zostało stwierdzone – rozbrzmiewały śpiewy synagogalne, w Poznaniu – Psalmi Dawidowe w przekładzie Jana Kochanowskiego z muzyką Mikołaja Gomółki.

Reżyseria Wysockiej zmierzała w kierunku ograniczenia ruchu scenicznego do niezbędnego minimum. Szczególnego znaczenia nabierał gest, zwłaszcza w inscenizacji poznańskiej, w której Wysocka rozporządzała talentem wyjątkowo „malowniczej” i „rzeźbiarskiej” artystki, jaką była Irena Solska.

Lubelską inscenizację cechował nadto monumentalizm. Podkreśleniu tego zjawiska służyły „żywe obrazy”, rozpoczynające i zamykające poszczególne akty. W realizacji poznańskiej Wysocka zrezygnowała z tego rozwiązania.

Ogólna ocena obydwu inscenizacji była zróżnicowana: wstrzemięźliwsza w Lublinie, choć ogółem grano tu Betsabę dziesięciokrotnie, i entuzjastyczna w Poznaniu, przy ogólnej liczbie siedmiu spektakli (z Solską).

---

<sup>43</sup> S t e f. Tamże.



Wspominałem wcześniej o tym, że nie wszyscy sprawozdawcy rapsodyczny klucz inscenizacyjny Stanisławy Wysockiej uznawali za jedyny. Jerzy Koller, oceniający wersję poznańską, wyrażał uznanie dla wkładu pracy tej artystki, ale zarazem dodawał:

[...] jak każde dzieło zamknięte indywidualnością twórcy, w tym wypadku reżysera, (inscenizacja) budzi wątpliwość i dyskusje. Nie zapuszczając się w rozważania, co by mogło być inaczej, stwierdzmy, że Wysocka dała koncepcję reżyserską (wykuta) z jednej bryły, przemyślaną indywidualnie, wykonaną precyzyjnie, z którą liczyć się będzie musiał każdy teatr ważący się na wystawienie *Betsaby*<sup>44</sup>.

Natomiast Waław Gralowski, wypowiadający się na kanwie inscenizacji lubelskiej, zgłosił oryginalny projekt realizacji scenicznej dramatu Zegadłowicza w teatrze lalkowym, ponieważ utwór ten cechuje – poza patosem języka poetyckiego – „kukiełkowy charakter postaci, wykluczający dowolność (czytaj: samodzielność) opracowania ról przez poszczególnych odbiorców”<sup>45</sup>. Choć trudno zgodzić się z ostatnim wnioskiem, któremu zaprzeczały obydwie analizowane tu inscenizacje, to pomysł wystawienia *Betsaby* w teatrze lalkowym trzeba uznać za interesujący. Zdaniem Gralowskiego, wzorem może tu być „tradycyjna szopka Bożego Narodzenia”. Jeśli będziemy pamiętać, że Wanda C. K. Norwida miała znakomitą inscenizację w poznańskim teatrze lalkowym „Marcinek”, to wówczas propozycja dziennikarza lubelskiego wyda nam się bardziej sensowna, niż zrazu moglibyśmy sądzić.

---

<sup>44</sup> Jw.

<sup>45</sup> W. G. *Z teatru lubelskiego*.

---

*BETSABA BY E. ZEGADŁOWICZ IN THE STAGINGS OF S. WYSOCKA**S u m m a r y*

The author deals with two stagings of *Betsaba*, a biblical drama in three acts written by Emil Zegadłowicz and put on by Town Theatre in Lublin (16 March 1927 -world premiere) and in New Theatre in Poznań (18 May 1927) directed and staged by S. Wysocka. In the beginning the author recalls earlier productions of Zegadłowicz's dramas: *Olive Lamp* – J. Słowacki's Theatre in Cracow, 31 May 1924, *Acesta* (in the same theatre) 7 March 1925, *Border Rock* – New Theatre in Poznań, 11 September 1925. Thus *Betsaba* was the fourth production of E. Zegadłowicz's drama staged by S. Wysocka.

Both performances of the latter are characterized by the same staging principles with some minute modifications. The first direction was its rhapsodic character – pietism (exaggerated – according to some critics) for a poetic word, the second – the character of misterium. Zegadłowicz interpreted king David's love to Bethsheba, Uriah's wife, as a chain in the Divine plan of Incarnation of the Eternal Word and in the plan of Salvation. The stage-manageress sought to emphasize this thought both in composing the conceptions of the leading figures and in the Epilogue in which there appears the vision of the hut in Bethlehem. Wysocka's staging tended to limit the stage movement. A gesture would take on a particular meaning, especially in the Poznań production in which Wysocka had at her disposal such a talented and exceptionally „sculptory-minded” artist as Irena Solska. Furthermore the Lublin production was characterized by monumentalism, stressed by „living images” which close particular acts of the drama. The general evaluation of both productions was varied: reserved in Lublin, though „*Betsaba*” was performed ten times, and enthusiastic in Poznań with a total number of seven performances.

*Translated by Jan Kłos*