

NA TY Z HISTORIĄ

S TWIERDZENIE, zawarte w tytule sztuki — „Ponad wszystko najokrutniejszy jest król” — określa i wyczerpuje jej problematykę. Sztuka Nisima Aloniego, młodego pisarza izraelskiego, jest monotematyczna, osnuta wokół tytułowego wątku. Jej motyw centralny pogłębiony został, lecz i zacieśniony jeszcze w reżyserii Krystyny Skuszanki. Zarówno autor, jak i reżyser zrezygnowali z wielostronności widzenia, do którego problematyka władzy upoważnia; podczas jednak gdy reżyser zaprezentował szeroką gamę środków, wielostronnie atakując motyw centralny, autor poza stwierdzenie wstępne wyjść nie potrafił.

Teza zawarta w tytule prowokuje do pytań konkretnych: Jaki? Który? Odpowiedź: każdy, jest zadawalająca jako punkt wyjścia, jest jednak beznadziejnie słaba, jeśli materiał dowodowy nie wytrzyma wagi stwierdzenia. Odpowiedź taka bowiem ustawia nierównie wyżej ambicje autora, niż gdyby chciał on dowieść okrucieństwa króla Henryka, Ryszarda czy Rechawama: zyskuje ona tym samym ów patetyczny wymiar, właściwy wszystkim wygórowanym, a zawiedzionym ambicjom.

Zadanie autora, dowodzącego podobnej tezy jest niezaprzeczalnie trudne. Zamiast umiejętnego doboru fabuły i mocnego osadzenia w realiach historycznych, co w zupełności wystarcza przy dowodzeniu jednostkowego okrucieństwa, musi się on posłużyć dostatecznie mocnym uogólnieniem, wyluskać te elementy historii, które są wspólne i wiążące dla różnych epok, ludzi i sytuacji. Obok wielkiego talentu pisarskiego wskazana jest wielka wiedza, w przeciwnym wypadku historiozofia łatwo przetrąca się w trykującą poufałość z historią.

Sądzę, iż Nisim Aloni zdawał sobie sprawę z trudności przedsięwzięcia, oparcia poszukał bowiem w autorstwie Szekspira. Sztuka jego jest w zasadzie etiudą na temat szekspirowski, który, jak chce wielu, jest jedną z zasad filozoficznych „Hamleta”. Tematem tym, w płaszczyźnie filozoficznej, jest wzajemne przenikanie się Zła i Dobra, gdy dochodzi do bezpośredniego starcia pomiędzy nimi; w płaszczyźnie historycznej ta sama teza oznacza nieuchronną „ustratę dziewictwa” w zetknięciu z Władzą i jej wymogami. W Hamlecie, tak pojętym, sceną kluczową będzie zabójstwo Poloniusza, które uczyni Hamleta współwinnym, w „Najokrutniejszym królu” będzie nią zabójstwo Szamaja, które odbierze rewolucji jej czystość. Dlatego też dylemat Izraela, wtłoczonego między potężnych i wrogich sąsiadów, nie jest w tej sztuce niczym więcej, jak tylko wypełnianiem scenicznego czasu. Koncepcja koegzystencji opłacanej haraczem, którą reprezentuje „najokrutniejszy król” Rechawam ulegnie, być może, koncepcji sojuszu z Egiptem, którą reprezentuje rewolu-

cjonista Irawam, wraz z władzą jednak przejdzie w jego posiadanie jej pierwazę imię — okrucieństwo.

Skuszanka pomawiana bywa częstokroć — jako reżyser, rzecz jasna — o egoizm. Sądzę, iż tkwi w tym załatek prawdy, choć w sensie innym może, niż ogólnie przyjęty. Faktem jest, iż niepowodzenia wielu autorów przekuwa ona na własną korzyść. Sąd o tym, czy właściwości takie są wadą czy zaletą u reżysera, pozostawiam publiczności raczej niż autorom. W sztuce Aloniego znalazła Skuszanka materiał idealny dla wirtuozerii, jaką prowokuje zwykle nadmierne zacieśnienie tematu. Śladem bizantyjskich malarzy, skrepowanych setką restrykcji, wykorzystała ona dogłębnie nieliczne otwarte możliwości, potwierdzając raz jeszcze, iż sztywna, narzucona dyscyplina niekoniecznie jest wroga sztuce. Ten stopień koncentracji nie jest sprawą li tylko doskonałości warsztatu; w etiudzie swojej wyszała Skuszanka — by użyć określenia Lorci — „nie tylko formę, lecz sam szpik formy”; niebłahy wyróżnik od poprawności.

Zestawienie z malarstwem bizantyjskim przywodzi na myśl innego wielkiego „bizantyjczyka” — Eisensteina. W rzeczy samej zaprezentowany spektakl ma wiele cech wspólnych z drugą częścią „Iwana Groźnego”. Dla czytelnika znającego ów majstersztyk sztuki filmowej pozorny paradoks porównania winien być oczywisty. Film ten bowiem posługuje się szyfrem niemożliwym do zrekonstruowania w medium innym niż taśma filmowa. Nie jest to zatem kwestia wzoru, raczej pokrewnej formacji intelektualnej, podbudowanej w obydwu wypadkach dojrzałością warsztatu. Obiektywnie rzecz biorąc, rola Skuszanki była trudniejsza. Mając podobny stosunek do aktora — ruchomy obiekt scenarii — nie dysponowała ona wszystkimi cudami perspektywy, całą techniką zbliżeń, które umożliwiała kamera. Statyczny styl sztuki, długie biblijne tyrady uniemożliwiły szybkość poruszeń; Skuszanka podkreśliła jeszcze te niedomogi, budując tym samym przeciwwagę, jakiej dostarcza zawsze ostra świadomość własnych ograniczeń. Styl gry aktorów, starannie wymodelowany na XIX-wiecznym teatrze z pre-Stanisławowskiej ery, ożył w tej sztuce, świadcząc dobitnie o względności mody i rzekomego postępu. Na uwagę zasługuje scenografia Marlana Garlickiego — dwie abstrakcyjne konstrukcje na tle białego ekranu — umożliwiająca wiele ciekawych rozwiązań przy pomocy teatru cieni. Gra aktorów niezauważalna niemal, z wyjątkiem Anny Lutosławskiej, bardzo jednolita; uwaga ta świadczy w tym wypadku dobrze o zespole, gorzej o wymienionej aktorce. W sumie spektakl ciekawy, jak mawiał Gogol: nie najlepiej skrojony, lecz mocno zszyty.