

TYGODNIK
KULTURA

WIERZĘ BEZ GDYBANIA

REDBAD KLIJNSTRA, AKTOR I REŻYSER:

Od czasu Smoleńska wszystko w Polsce uległo przeobrażeniu.
Polityka chętnie się tym posługuje,
ale kultura niestety mocno to wypiera.

ADRIAN SINKOWSKI: Zbliża się premiera filmu „Smoleńsk” w reżyserii Antoniego Krauzego.

REDBAD KLIJNSTRA: Jeden film o Smoleńsku to za mało. Pierwszy film, tak jak „Katyń”, bierze na siebie falę krytyki, w sprawie Katynia byliśmy jednak jednomyślni, a Smoleńsk budzi ogromne kontrowersje.

Wiele osób martwi się o podejście reżysera do „Smoleńska”. Ono jest przecież proste, to chęć uporządkowania, zrozumienia. Choć wielu uważa, że z ust gen. Jaruzelskiego padł rozkaz, aby strzelano do stoczniovców, w „Czarnym czwartku”, poprzednim swoim filmie, Krauze trzy-

mał się jednak faktów: w scenie, gdzie Biuro Polityczne dyskutuje, co robić, widać tylko światło zza uchylonych drzwi. Być może ktoś tam jest.

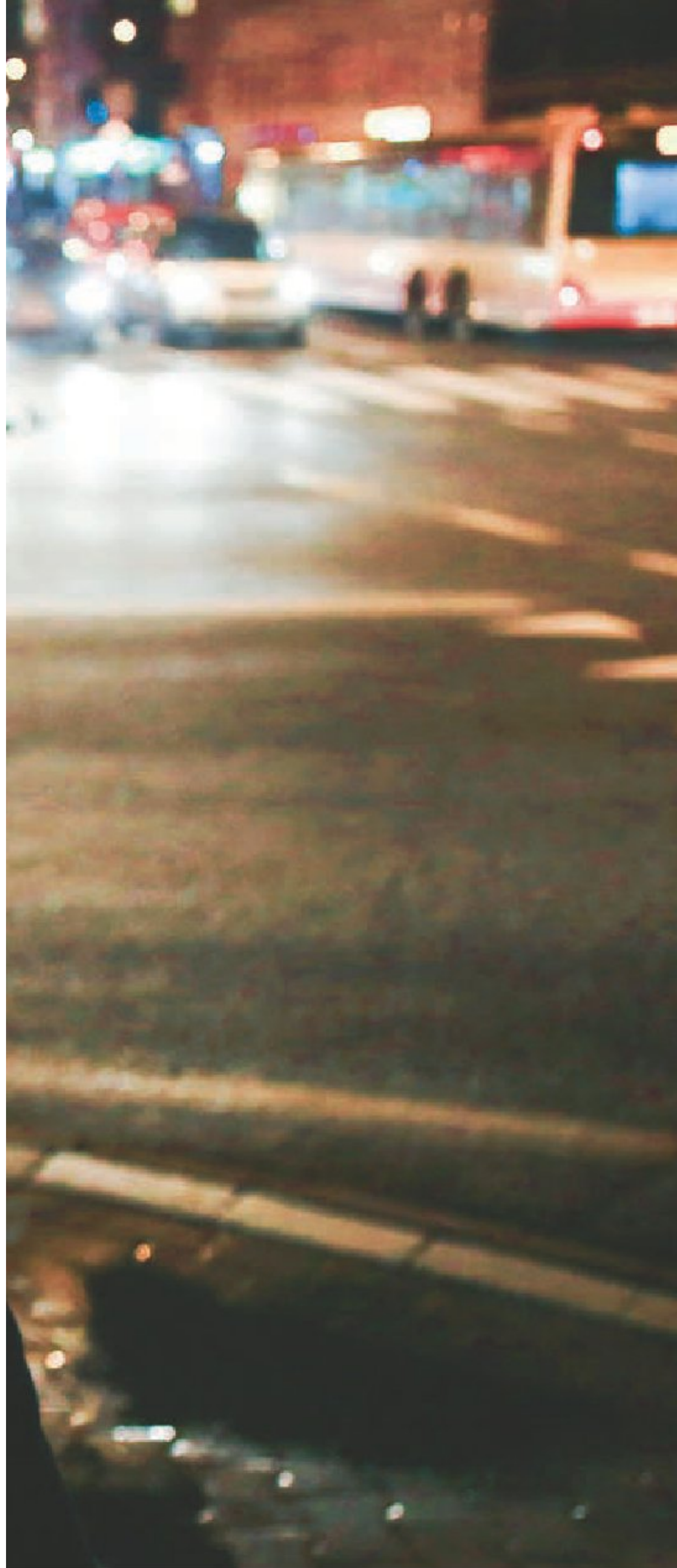
W „Smoleńsku” można się spodziewać, że to podejście będzie podobne.

Krauze, jakby mimochodem, stwierdził kiedyś w wywiadzie, że powinien powstać film o katastrofie. Po wywiadzie ktoś z USA przesłał kwotę tysiąca dolarów na ten film. Krauze zrozumiał, że musi to zrobić, wiedział jednak, że zrobienie filmu o Smoleńsku z góry oznacza skazanie się na ukrzyżowanie, dlatego ten film mógł zrobić tylko reżyser, który zakończył karierę. Wiadomo:

jeśli nie powstanie pierwszy film, nie powstaną następne.

W Ameryce po tylu latach nie powstało zbyt wiele filmów o ataku na WTC.

Jeżeli porówna się „nasz” 10 kwietnia z amerykańskim 11 września, można dojść do wniosku, że i tu, i tam artyści na początku nie wiedzieli, jak opisać to doświadczenie, lecz jeżeli ich dzieła mają posiadać sensowną funkcję społeczną, wówczas pojawia się moment, aby w imieniu ludzi zmierzyć się z traumą. Świat wywraca się do góry dnem, kraj nie jest już tym samym krajem. Pojawiło się dużo zjawisk,



Redbad Klijnstra, Warszawa, luty 2016 r.

JACEK MARCZEWSKI / AGENCJA GAZETA

ciekawych pod względem socjologicznym, a artysta jest chyba jedyną osobą, która może to zbadać na sobie, dochodząc potem do syntezy, która to zjawisko ukazuje metaforycznie, w formie przypowieści. Najprościej mówiąc, to proces przepracowywania.

Nie ma chyba człowieka, który powie, że nie ruszyło go to, co się wówczas stało, że od czasu Smoleńska nic nie uległo przeobrażeniu. Owszem, uległo, wszystko. Polityka chętnie się tym posługuje, kultura mocno to wypiera.

Pamiętasz, gdzie byłeś i co robiłeś, gdy dotarła do Ciebie informacja o katastrofie?

Wracalem z Holandii, aby omówić z wujkiem przygotowanie do majowego festynu „O Holender!”. Zrodziła się wątpliwość, czy nie odwoływać festynu, z ambasadorem Holandii ustaliłem jednak, że lepiej, aby się

odbył. Holendrzy podchodzą do życia pragmatycznie, uważają, że najlepsze, co można zrobić, to z szacunkiem wobec zmarłych starać się iść do przodu, kontynuować życie we wspólnocie.

Pamiętam, że w tym czasie, w tydzień od tragedii, rozmawiałem w ambasadzie z attaché kulturalnym i usłyszałem, jak ze 150 zaproszeń na uroczystość wycofano 60, gdyż adresowano je do osób, których już nie ma. W ambasadzie zdano sobie wtedy sprawę ze skali spustoszenia.

Atmosfera panująca pod Pałacem przypominała Ci atmosferę spotkania z Janem Pawłem II, odbywającego się na placu Zwycięstwa, na które w 1979 r. zabrał Cię ojciec.

Z ojcem byłem też na pogrzebie kard. Stefana Wyszyńskiego. Atmosfera w 1979 r. była podniosła. Za to pogrzeb prymasa to moment, w którym ludzie, trochę przerażeni, pytali się w duchu: co dalej? Grunt trzęsie się pod nogami, ludzie truchleją, porządek – jak go nie nazwę – pęka. Oto moje wspomnienie z dzieciństwa, które wróciło pod Pałacem Prezydenckim.

W 2010 r. czułem jeszcze większe zagrożenie: niby państwo stoi, ale czy na chwilę nie przestało działać? Kto nim kieruje? Katastrofa, bez względu na jej powody, pokazała symbolicznie stan państwa, dlatego dziwiło mnie, jak ktoś mówił, że Polska zdała egzamin. Z czego? Z umierania? Przecież Europa od zakończenia wojny nie pamięta czegoś takiego. Coś w miarę podobnego wydarzyło się w Afryce, jakieś trzydzieści lat temu, gdy zestrzelono samolot jednego z prezydentów. Niebawem po katastrofie pojechałem z teatrem do Chile. Taksówkarz pyta, skąd jestem, gdy odpowiadam, on na to: „to wam zamordowano prezydenta”. Bo taka śmierć prezydenta, według niego, nie zdarza się z przypadku. Automatyzm skojarzeń.

Tuż po szkole, w czerwcu 2002 r., stanąłem pod kasą Teatru Rozmaitości po wejściówkę na „Oczyszczonych”, w których zagrałeś. Czekałem cały dzień. Udało się. Po spektaklu napadnięto mnie i okradziono. Wiem, że spotkała Cię podobna sytuacja.

Metafizyczne, ezoteryczne i symboliczne doświadczenie, stało się to w tym samym czasie, kiedy moja mama, napadnięta i pobita przez podobną liczbę ludzi, zginęła – nasze doświadczenia okazały się synchroniczne.

Siedziałem w klubie Amsterdam pod wydziałem scenografii. Ochrona nie zatrzymała bandytów wchodzących do środka, chyba pięciu albo sześciu. Czekałem przy stoliku, kolega wyszedł na chwilę, popijałem whisky, gdy ktoś mnie o coś zapytał. Normalne. Odpowiedziałem uprzejmie. I do-

stałem pierwszy cios. Stałem pod ścianą, oni zmieniali się po kolei, ustawiając się do mnie w kolejce, bili. Byłem pijany, pamiętam to przez mgłę, ale był moment, w którym pomyślałem o Chrystusie nadstawiającym drugi policzek, więc to, co mogę, to wytrwać, poddać się temu. To mnie uratowało. Rozluźniłem się. Trochę grałem, udając, że gorzej znoszę uderzenia, więc być może doszli do wniosku, że skrócą mi cierpienia.

Najciekawsze wydarzyło się po wyjściu z klubu. Usiadłem nieopodal, na tyłach hotelu Victoria, na murku, żeby ochłonać. Obok mnie siada chłopak, ubrany w garniturek, kulturalny, trochę ze świata bananowej młodzieży, widzi się takich w kabrioletach; i pyta, jak się czuję, zadaje kolejne pytania, tak jakby dotyczące przeżycia, którym dla mnie to pobicie było. W klubie go nie widziałem. Co ciekawe, w międzyczasie grupa ludzi, którzy mnie bili, wyszła za mną z klubu, lecz udała się w przeciwną stronę, przeszła ulicę i rozmawiała na rogu. Wtedy chłopak pokazuje ich palcem. Pyta: widzisz ich? Odpowiadam: widzę. On: pracują dla mnie. Szok. Nie użył słowa „pracują”, lecz „są na moich usługach”, jakoś tak. Ani drgnąłem, głęboko oddychałem. On spokojnie opowiada, że się nudzi, więc wpadł na pomysł: wybiera osobę, płaci za jej pobicie, potem dosiada się do niej, bo go interesuje, jak człowiek to znosi.

Nic dziwnego, że po studiach chciałeś wracać do Holandii.

Polska w moich planach miała być epizodem, nie tu miałem dom, przyjaciół. W Holandii doświadczenie teatralne było najmocniejsze, a po tutejszej szkole czułem niedosyt, miałem większe oczekiwania. Owszem, otrzymałem prezent w osobie Mai Komorowskiej, mojej wychowawczyni, a także Wiesława Komasy, miałem ich cztery lata obok siebie, a nie, jak zakładał program, pół roku, i to w najlepszym wypadku – w takim rozwiązaniu byłby to czas stracony. Szkoła była wtedy w rozsypce, bez żadnego programu ani wizji, słowem: klasyczna instytucja po transformacji, nikt nie wiedział, jak w nowej rzeczywistości ma ona działać.

Polska aspirowała do demokratycznego porządku, a dla kogoś, kto zna już taki świat, oglądanie Polski od wewnątrz było ciekawe – nie sądziłem jednak, że wytrzymam dłużej niż kilka lat. I wtedy otrzymałem propozycję od Jerzego Grzegorzewskiego. Znany był z tego, że w Teatrze Studio stworzył „kawalek Europy”. Kultura tego człowieka powodowała, że wewnątrz teatru zrodził się świat, jak by to rzec, „odchamiony”, to mi odpowiadało.

I wtedy kolega zaprosił Krzysztofa Warlikowskiego, nikomu nieznanego reżysera, na przedstawienie, w którym grałem. Krzysztof zaprosił mnie potem na →

→ rozmowę z myślą o spektaklu „La Bohème”, i zobaczyłem kolejną osobę mentalnie nie stąd, jakby „niepolską” w tym dobrym sensie. Jest rok 1994, i on, człowiek pochłonięty pasją, zanurzony w teatrze po uszy, kładzie przede mną segregator z rozrysowaną scenografią, kostiumami, sceną po scenie. To zdecydowało, że zapragnąłem związać się z jego teatrem na dłużej.

Rolą, którą mi zaproponował, była postać społecznego wyrzutka, outsidera. Tożsamość nas obu ciążyła ku outsiderom, obaj nimi byliśmy. Warlikowski, przed wyjazdem do Francji na studia, doznał w Krakowie daleko idącego ostracyzmu i wykluczenia. Krzysztof na przykład miał i ma żonę, której wielokrotnie, co oczywiste, deklarował, że choćby nie wiem co, nie opuści jej aż do śmierci. To pewne. Jest najbardziej lojalnym mężem, jakiego znam. Miał jednocześnie męskiego partnera, żyjąc, jak to się mówi, w trójkącie.

Mnie z kolei w rolę outsidera wepchnęła holenderska perspektywa: mówię rzecz oczywistą dla mnie, lecz spotykam się z brakiem zrozumienia. Ludzie niechętnie ze mną rozmawiają, zmuszam ich do namysłu, do odpowiedzialności za to, co mówią i robią, toteż chyba unikają mnie. Krótka droga, aby poczuć się outsiderem.

Aż wreszcie „Oczyszczeni” wyciągają Krzysztofa Warlikowskiego z roli outsidera.

Krzysztof i Małgosia również prywatnie wiele dla mnie znaczyli. Holandię opuszczałem, uciekając od rodziców. Oni, do pewnego stopnia, zajęli ich miejsce, będąc kimś między rodzicami a starszym rodzeństwem: w Teatrze Nowym miałem pokój, oni byli za ścianą, Małgosia robiła śniadania, czas wolny między próbami spędzaliśmy ramieniem w ramię. Krzysztofa, idącego krok po kroku trudną drogą, nierzadko wyśmiewaną, przestano spychać na margines od premiery „Oczyszczonych”, których po prostu nie dało się już przemilczeć. On rozstał się z rolą outsidera, doceniono go, pojawiali się wokół niego ludzie dający legitymizację jego działaniom, wszedł do mainstreamu, mimo że egzystencjalnie pozostał tym, kim był. Ja dalej znajdowałem się na obrzeżach, nie do końca z własnej woli. Nasze drogi nie szły odtąd razem.

Co zmieniła w Tobie rola w „Oczyszczonych”?

W „Oczyszczonych” grałem mężczyznę, który w pierwszej scenie popełnia samobójstwo, a potem w całym spektaklu jest duchem.

Krok pierwszy: uświadomiłem sobie, że daleko jestem od samobójstwa. Przeżyłem parę sytuacji bez wyjścia, do tego stopnia

Artysta uważający się z natury za poszukującego często błędnie rozumie to, kim jest. To, że poszukuje, nie zwalnia go bowiem z wymogu, aby mieć jakieś zasady, kręgosłup.

się takie wydawały, że jedną z możliwości, chodzącą po głowie, było skończenie ze sobą. Ale wzbraniałem się, wołałbym chyba uciec na drugi koniec świata, zacząć od nowa, bo mam wiarę w to, że życie jest coś warte. Przeczuję, że odrzucenie tego, co przede mną, sprawia, iż odebrałbym sobie szansę na powiedzenie w przyszłości: to miało sens. Uznałem, że nie potrafię odegrać samobójstwa, w to miejsce wprowadziłem myślenie o eutanazji.

Krok drugi: w myślach powracała ciotka, rzeźbiarka z Amsterdamu, która chciała, aby poddano ją eutanazji. Silna, przedsiębiorcza kobieta, trochę podobna do mnie, dla której interakcja z ludźmi miała wielką wartość. Chciała, aby eutanazję wykonano, gdy wraz z postępującym rakiem krwi, przyczyną jej ogromnego cierpienia, straci zdolność komunikowania się: z czasem ogłuchła i oślepla.

Krok trzeci: postać, którą grałem, po śmierci jest duchem, świadomym wszystkiego, co się dzieje, nie może opuścić ziemi, istnieje w zawieszeniu. Piekło polega na tym, że się zostaje, tyle że niefizycznie, bez możliwości kontaktu z otoczeniem. Widzi się bliskich, obwiniających się za samobójstwo, lecz nie ma się na nich wpływu, nic im się nie powie, widząc, jak cierpią. Co ciekawe, w sztuce siostra bohatera, niepogodzona z utratą, powoli staje się bratem: zakłada jego ubrania, chce zmienić się w mężczyznę. To chyba niemała nauka?

Poza tym bohatera do samobójstwa popycha uzależnienie od narkotyków. Nie mając w życiu celu, pomyślałem, nie można poczuć się wolnym, a wtedy zawsze pojawi się ktoś, kto to wykorzysta, zrobi z ciebie zdrenowanego zombie. To było ostrzeżenie: miałem swoje lata, trzeba było coś ze sobą zrobić, inaczej bardzo przykro mogło się to skończyć.

Zastanawiam się: w „Oczyszczonych”, sztuce tak zamkniętej na światło, istnieje miejsce dla Boga?

„Oczyszczonych” napisała Sarah Kane, córka ortodoksyjnych katolików. Mimo że

sztuka powstała niejako w buncie wobec rodziców, podważa istnienie Boga, pojawia się w niej świat, rodzaj laboratorium, którego analiza uświadamia, co się stanie, kiedy Boga zabraknie. Co ciekawe, kuzyn, którego zabrałem na spektakl, ateista, wychodząc z teatru rzucił, że jemu ta sztuka niewiele daje, jest to bowiem sztuka chrześcijańska. Tłumaczył to w ten sposób: niezależnie, co się dzieje ani jak ogromna trauma nas spotyka, Kane kończy sztukę tak, jak kończy się klasyczny teatr anglosaski: wiarą, miłością i nadzieją.

Skąd czerpiesz pewność, że Bóg istnieje?

Z tego, czym jest życie (*pauza*)... Odkąd Boga postawiłem na pierwszym miejscu, uznając Go – przepraszam, jeśli to źle zabrzmie – za „czynnik” w największym stopniu organizujący to, czego jestem częścią, wiele spraw zaczęło się układać.

Wiara może mieć dwa wymiary: w pierwszym zakładam, że wierzę, w drugim gdybam, że wierzę. Druga z tych opcji jest szukaniem Boga przez rozum, pierwsza przez postawę, własne życie i ja tak właśnie wierzę. Na pewno moja wiara nie jest wiarą gdybającą.

No to wyobraźmy sobie taką sytuację: pojawia się u Ciebie Krzysztof Warlikowski. Mówi: „Zabieram się za adaptację Ewangelii. Widzę Cię w roli Jezusa. Wpadłem na pomysł, aby ukazać Mesjasza jako homoseksualistę”. Co wtedy robisz? Co z Twoją wiarą?

To niemożliwe, trudno mi wyobrazić sobie taką rozmowę. Po pierwsze, Krzysztof Warlikowski nie jest w swoim teatrze ani bojownikiem o prawa gejowskie, ani nie wdaje się w politykę. Nie sądzę, aby wpadł na pomysł z gruntu prowokujący, za którym nic poza prowokacją nie stoi. A gdyby taka propozycja padła z ust innego reżysera, w ogóle nie rozważałbym jej ani przez chwilę. Nie spotkałem w Polsce, poza Warlikowskim, reżysera, który zaproponowałby mi coś sensownego. Nie dałbym się wykorzystać jako aktor do celów propagandowych.

Ale gdyby jednak taki sensowny reżyser się znalazł?

Odegranie Mesjasza, istniejącego w świadomości zbiorowej, którego obraz każdy ma w głowie, lecz ten obraz nigdy nie jest ten sam – wydaje się niewykonalne. Dlatego mówi się, że Chrystusa się nie gra, Jego się „relacjonuje”. Aktor ma jakieś ograniczenia, choćby skalę głosu, jakieś widelki, które wyznaczają zakres, poza którym aktor nie jest się w stanie znaleźć. Mamy też w sobie potencjalnie te same cechy, lecz u każdego jedne są naczelne, podczas gdy inne są schowane. Powiem w uproszczeniu,

że tworzenie postaci jest „przearanżowaniem” tych cech: raz to, co schowane, trzeba wyciągnąć naprzód, raz to, co z przodu, chowa się. Tyle że nie da się wczuć w Boga. Chrystus, będąc Bogiem wcielonym, jest – na ziemi – Kimś nieosiągalnym w swoim zakresie cech, mimo że dążymy, aby stawać się takim jak On.

Co zostaje? Chrystus człowiek, bez Boga, w którego można się wcielić. Gdybym z jakichś względów zmuszony został do zagrania Chrystusa, który jest homoseksualistą, to to, co mogę jako aktor zrobić, to grać pytająco, nie twierdząco – oznacza to, że grając, pytam moją interpretacją, czy tak jest naprawdę. Trochę zdejmuję to ze mnie odpowiedzialność i oddaje ją w ręce publiczności, która sama musi sobie na to pytanie odpowiedzieć.

Interesuje mnie jednak, na jakie ustępstwa pójdzie aktor, któremu składa się ofertę niezgodną z tym, w co wierzy.

Tak, propozycja będąca na styku wyzwania artystycznego i światopoglądu nigdy nie jest łatwa. Miałbym dwa rozwiązania: albo reżyser pozwala mi zagrać pytająco, albo ma z góry przygotowaną wersję, w której nie ma miejsca na pytania, i ja wtedy tę propozycję odrzucam.

Ale czemu akurat o to pytasz? Istnieją przecież społecznie czy artystycznie ciekawsze tematy. Choćby coś takiego jak wzięcie odpowiedzialności za własne życie. Myślę, że w Polsce aktualny staje się dylemat tak silnie obecny w „Hamlecie”, mianowicie: książę stoi przed wyborem, czy pomścić śmierć ojca, który będąc wojskowym i stale poza domem, nie był ani wybitnym władcą, ani nawet dobrym ojcem. Okazuje się, że mężczyzna, który odebrał mu życie, lepiej traktuje matkę Hamleta, okazuje się też dobrym władcą. Dylemat księcia polega więc

na tym, czy rozliczyć Klaudiusza z przeszłości, definiując się jako syn, czy uznać obiektywne dobro, definiując się jako obywatel. Dylematy w Polsce wydają się podobne: rozliczać przeszłość i budować tożsamość, uznając prymat korzeni narodu, czy może przejść do następnego etapu, stać się obywatelami Europy i przeoczyć tym samym pytanie, po co walczone o ten kraj?

Kiedyś „Gazeta Polska” publikowała analizę spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego. Okazał się: obrazoburczy, bełkotliwy i postmodernistyczny.

Zgoda, prawica ma problem z kulturą. Choć nie jest prawdą, że media prawicowe milczą zupełnie o kulturze, czasem „Frona Lux”, czasem Andrzej Horubała albo Dawid Wildstein napiszą o teatrze Warlikowskiego ciekawą recenzję.

Cały ten problem „porwania” teatru przez lewicę jest złożony. Po pierwsze: artysta, uważający się z natury za poszukującego, często błędnie rozumie to, kim jest. To, że poszukuje, nie zwalnia go bowiem z wymogu, aby mieć jakieś zasady, kręgosłup. Poszukiwania te odbywają się w odrzucaniu wszystkiego. Ot, choćby w sprawdzaniu, jaką całość stworzą niepasujące do siebie elementy i czy daje się z tego uzyskać jakąś wartość. Do czego to prowadzi? Skoro artyście wydaje się, że dla dobra sztuki, w imię autentyczności poszukiwań, musi wszystko odrzucić, odrzucić Boga i wiarę, stawiając w to miejsce znak zapytania, to chyba oczywiste, że bliżej mu do rzeczywistości określonej płynną, bardziej lewicową.

Do tego dochodzi to, co jest istotą Kościoła, stałość – uosobienie tego, co przetrwało – tak więc Kościół staje się łatwym i wdzięcznym obiektem, aby go nadgryzać, atakować. Ten efekt potęguje się z chwilą, gdy pojawia się władza – nazwijmy ją – nie-

prawicowa. I na poziomie władzy, i na poziomie artysty, pojawia się ten sam cel, podobna wizja.

W Polsce kultura i sztuka nie są bowiem odseparowane od władzy, wiele instytucji jest sterowanych „z góry”. Pewien reżyser złożył projekt do telewizji, w odpowiedzi usłyszał od redaktora, że projekt się podoba, lecz należy się zastanowić nad obsadą. Chodziło konkretnie o Ewę Dałkowską i mnie, nazwał nas ludźmi, którzy stracili rozum. Dowodów nie mam, lecz czy nie chodziło o nasze „niesłuszne” zaangażowanie w politykę, które podważało jakoby nasze kompetencje artystyczne? Tak to jest: kto ma władzę, ma też ludzi w telewizji, w muzeach, w archiwach.

Dlatego chcę wierzyć, że obecna władza jest pierwszą, która z chwilą zlikwidowania osób, które były dyspozycyjne wobec „góry”, stworzy model, poparty ustawą, mediów czy instytucji niezależnych. Zawsze czekałem na władzę, która nie powtórzy tego, co robiła każda inna władza: po wygraniu wyborów wszystko, kulturę też, traktowała jak swoją własność. Cóż, jeśli obecna władza popęlni ten błąd, chyba zostanie anarchistą. ©

Rozmawiał ADRIAN SINKOWSKI

Współpraca

ZOFIA ORŁOWSKA i KACPER SZCZUKOCKI

REDBAD KLIJNSTRA (ur. 1969 w Amsterdamie) jest aktorem i reżyserem. Zadebiutował główną rolą w filmie „Gry uliczne” (1996) Krzysztofa Krauzego – wcielił się w postać dziennikarza poszukującego sprawców zabójstwa Stanisława Pyjasa. Grał w serialach „Pitbull” oraz „Na dobre i na złe”. W TV Republika prowadzi program „Republika kultury”. Od 2008 r. jest członkiem zespołu Teatru Nowego w Warszawie, kierowanego przez Krzysztofa Warlikowskiego. Gra w filmie „Smoleńsk” Antoniego Krauzego.