

Przyjemność stwarzania słowa

„**Nie występuję w serialach**, filmie, telewizji, nie znają mnie oglądacze okładek popularnych pism i pisemek. Czuję się aktorką niszową” – mówi **Irena Jun** w rozmowie z Katarzyną Flader-Rzeszowską.

KATARZYNA FLADER-RZESZOWSKA Początek Pani drogi teatralnej to recytowanie poezji w domowym salonie, potem studia w krakowskiej szkole teatralnej. Grotowski, który wówczas był opiekunem Koła Naukowego, nazwał Panią Mówna. Czy poezja była i jest dla Pani najlepszym sposobem porozumiewania się ze światem?

IRENA JUN Chyba żałuję, że nie jestem poetką. Jako aktorka napisana do poezji wydaję się sobie staroświecka. Nie czuję się dobrze zamknięta w tej szufladzie.

FLADER-RZESZOWSKA Poezja przyszła od mamy – recytatorki, która chciała być aktorką.

JUN Ale ani ja, ani mama nie myślałyśmy specjalnie o tym, że będę studiować aktorstwo. Chociaż mama rzeczywiście sama chciała być aktorką. Była jakaś szansa, że wejdzie do Reduty. Mama pięknie mówiła. Po wojnie istniała estrada krakowska Artos. Występowali tam aktorzy, muzycy, i mama też tam występowała. Słabo to dziś pamiętam. Żyliśmy w biedzie, więc nikt nie marzył o świecie sceny. Że będę aktorką? Wydawało się to niemożliwe.

FLADER-RZESZOWSKA Widziała Pani spektakle Teatru Rapsodycznego, знаła Pani jednoosobowy teatr Danuty Michałowskiej. Mam jednak nieodparte wrażenie, że Pani Teatr Poezji wyrasta z innego źródła i wymyka się łatwym klasyfikacjom.

JUN To, co robię, to próba tłumaczenia poezji na język teatru. Pozwalam sobie myśleć, że poezja będzie lepiej rozumiana, kiedy to ja ją opowiem czy pokażę. Przechodzę jakby w inne środki emocji, sytuacji teatralnej. Dotyczy to monodramów, a zwłaszcza spektakli teatralnych z repertuarem poetyckim, które reżyserowałam.

FLADER-RZESZOWSKA Na Pani spektaklach w różnych częściach Polski sale są wypełnione po brzegi. To zasługa Pani talentu i charyzmy. Sądzi Pani, że we współczesnym widzu jest głód poezji?

JUN Głód poezji? Nie, nie sędzę, to brzmi zbyt wzniośle. Nie wiem, czy w ogóle literatura sama, bez jaskrawej interwencji reżysera, zarówno wobec tekstu, jak i sposobu realizacji, może liczyć na szczególne zainteresowanie, przekładając się na tzw. frekwencję. Obecność publiczności to sprawa szczególna, niekiedy wręcz wstydliva. Nie występuję w serialach, filmie, telewizji, nie znają mnie oglądacze okładek popularnych pism i pisemek. Czuję się aktorką niszową, ale nie chciałabym być niszowa we własnej niszy. Trzeba więc liczyć na specjalnych widzów. Czy oni są...

FLADER-RZESZOWSKA Czy Teatr Poezji daje Pani pełną niezależność?

JUN O tak! Czuję się w tym potrzebna. Fakt, że ktoś chce uczestniczyć w tego rodzaju seansie... Nie są to wydarzenia spektakularne, raczej wymagające od widza skupienia, pracy wyobraźni, współrozumienia. Obecność widzów jest dla mnie czymś, co pozwala mi wierzyć w fenomen teatru. Czerpię z tego poczucie, że znam jakąś tajemnicę, którą chcę dzielić z widzami. Niemodne jest chyba mówienie o powołaniu, nazwijmy to bardziej po męsku pasją.

FLADER-RZESZOWSKA Jest Pani typem wędrowca, tułacza, który ze swym teatrem przemierza tysiące kilometrów. Objechała Pani nie tylko Polskę. Czy kiedykolwiek robiła Pani statystykę?

JUN Może powinnam. Mam za sobą tak wiele spotkań, podróży, nawet przyjaźni po drodze, ale wciąż bardziej interesuje mnie to jeszcze niewypowiedziane, niezagrane. Dużo można by na ten temat powiedzieć. Mam wiele doświadczeń z Polonią. Dostrzegam wyraźnie różne reakcje widzów w zależności od krajów. Francuzi fantastycznie odbierali Szymborską, reagowali na jej brak patosu i poczucie humoru. To nigdy nie zdarzyło się gdzie indziej – ani w Polsce, ani w Anglii, ani we Włoszech. Oczywiście, ja grałam po francusku, ponieważ znam ten język. W innych krajach towarzyszyli mi aktorzy czytający we własnym języku – czasem symulanicznie. Na przykład Pamela Villoresi, aktorka Giorgia Strehlera, równocześnie ze mną mówiła wiersz *Terrorysta, on patrzy*. Byłam dwa razy w Anglii, trzy we Francji, w Wiedniu, Moskwie, Kijowie, Wilnie,



Niemczech, trzy razy we Włoszech, w Stanach Zjednoczonych, w Australii. Co ciekawe, do Włoch pierwszy raz pojechałam z monodramem na podstawie wierszy Szymborskiej jeszcze przed Noblem. Potem była wielka radość wydawcy Szymborskiej, że zdarzyła się ta prestiżowa nagroda i aż dwa razy zapraszał mnie do Włoch.

FLADER-RZESZOWSKA Nieustannie szuka Pani nowego repertuaru. Czasem powód do wyjścia na scenę znajduje Pani w poezji noblistów, a czasem w opowieściach kobiet z Suwalszczyzny. Bywa i tak, że wraca Pani do tekstów dawno wystawianych. Ale znajduje Pani nowy impuls, nową przyczynę i powód, by je wznowić. Tak było z *Matką Makryną*.

JUN *Rozmowa z Matką Makryną* to tytuł poematu Juliusza Słowackiego. Premiera miała miejsce przed wielu laty. Uczyłam wówczas interpretacji wiersza w warszawskiej szkole teatralnej. Szukając monologów romantycznych, trafiłam na ten poemat (fragment recytowała między innymi Hanna Śleszyńska). Sama chciałam to zagrać. Ale dotarłam do informacji, że Słowacki zaufał oszustce, że Makryna Mieczysławska sama siebie wymyśliła. Byłam załamana. Nie chciałam sobą uwierzytelniać oszustwa. Zwróciłam się do profesora Bizana z Instytutu Badań Literackich o radę. Powiedział: „Uwierzył Makrynie Słowacki, uwierzył Mickiewicz, Norwid, Wyspiański, dwóch papieży. Dlaczego więc Pani nie ma jej uwierzyć?”. Premiera odbyła się w kościele na Miodowej. Grałam ten utwór, jeżdżąc po Polsce, ale nie byłam szczęśliwa. Dopiero Jacek Dehnel i jego wspianała powieść *Matka Makryna* przywrócili mi wiarę w spektakl. Fragment poematu Słowackiego w moim obecnym monodramie to tylko wstęp. W całkowitej przewadze jest dziś Dehnel i jego Makryna.

FLADER-RZESZOWSKA Ale to nietypowe, że gra Pani prozę.

JUN To mój pierwszy spektakl oparty na narracji fabularnej. Publiczność lubi opowiadane historie, ale Makryna nie jest mną. Ja błąkam się chętniej we frazach poetyckich lub we wstrząsającej prozie Becketta, kiedy mogę oderwać się od rzeczywistości, nawet cudzej. Grywałam prozę Marguerite Yourcenar, ale oprócz wypowiedzi autorki grałam cesarza Hadriana. Grałam też *Stara kobieta wysiaduje* Tadeusza Różewicza, ale wetknęłam tam utwory poetyckie. Do dziś pokazywana *Czarownica musi przyjść* to przecież proza, ale zestawiona ze staropolskimi i ludowymi tekstami nie jest fabułą. Proza to jeszcze *Biesiada u Hrabiny Kotłubaj* Gombrowicza i *Filozofia po góralsku* Józefa Tischnera.

Mój Teatr Studio przygarnął mnie z *Makryną*. Bardzo pomogła mi Natalia Korczakowska, rozwiązując trafnie przeobrażenia Makryny. Myślę, że będę to jeszcze grała. Wiele podróżowałam z Makryną, grałam w projekcie Teatr Polska. Nie wiem, co teraz się zdarzy, ale mam kilka ciekawych zaproszeń.

FLADER-RZESZOWSKA A czy udało się opracować teksty kobiet z Suwalszczyzny?

JUN Niestety jeszcze nie. Chciałam tak zrobić ten spektakl, by monologi kobiet były nagrane. Opowieści były przejmujące. To wyznania matek o synach pijakach, nieudacznikach. Dla tych matek byli to młodzi bogowie. Chciałam to zderzać z poezją współczesną, mówioną na żywo.

FLADER-RZESZOWSKA A z którymi spektaklami jeździ Pani obecnie oprócz *Makryny*?

JUN Jeżdżę z *Panem Tadeuszem*, czasem – teraz mniej, ale kiedyś bardzo dużo – z Szymborską. Chciałabym grać jeszcze *Biesiadę* lub Tischnera.

FLADER-RZESZOWSKA A z Gałczyńskim?

JUN Z *Balem u Salomona* czasem jeszcze ruszam w drogę.

FLADER-RZESZOWSKA Choć widzi Pani wady i śmieszności ludzkie, to zawsze opowiada Pani o człowieku w sposób ciepły, ze zrozumieniem. Bez oceny. Pani środkiem wyrazu jest mądry humor.

JUN Poczucie humoru jest jedną z ważniejszych cnót. Zwłaszcza w teatrze. Żeby nie traktować tego, co się robi, ze zbytnią powagą. A z teatru też nie robić mędrca, mentora czy gwiazdora. To, co się robi na scenie, powinno być przyjemnością dla obu stron. Powinno być niejednoznaczne, niespodziewane, wzruszające, śmieszne. Nie waham się powoływać na wzruszenie. Po to chyba gram. Kiedy zostaję sama z publicznością, wiem, że jestem tam po to, żeby ją wzruszyć. Chcę być dla widzów odkrywcą metafor, wartości muzycznych słowa, rytmu oraz przede wszystkim języka emocji. W tym jest coś, jak radość tworzenia, staje się drugim poetą, medium autora. To się ma udzielić widzowi.

FLADER-RZESZOWSKA Choć w teatrze jednego aktora jest Pani artystycznie niezależna, to do pierwszej swojej wypowiedzi, *Sonaty*



Biesy, reż. Natalia Korczakowska, STUDIO teatrgaleria (2018)

księżycowej, poprosiła Pani o przygotowanie scenografii Józefa Szajnę. Nie bała się Pani, że jego wyraźny język zdominuje Pani świat?

JUN Byłam aktorką Teatru Ludowego w Nowej Hucie, dużo grałam. Znalazłam się nawet na liście dziesięciorga ulubionych aktorów Krakowa. Bardzo zainteresowała mnie nowa forma teatru jednoosobowego (Michałowska, Siemion). Sama w tym okresie byłam już wypróbowaną aktorką recytującą, ale były to tylko duże monologi. Recytowałam na wieczorach autorskich wybitnych poetów, sama robiłam montaż poetyckich tekstów, ale pragnęłam czegoś więcej. Szajna przestał być wówczas dyrektorem Teatru Ludowego. Poprosiłam go o współpracę, na zasadzie towarzyskiej, przyjacielskiej. Ja i mój mąż Józef Wieczorek byliśmy w przyjaźni z Józefem Szajną i jego żoną. Przynieśliśmy na próbę biały tiul, w którym Szajna powypalał papierosem dziury (nie miał nożyczek), użył też fusów od kawy, które zostały w szklankach – działo się to na małej scenie w kawiarni Domu Kultury Huty im. Lenina. Nacierał fusami brzegi wypalonych dziur. Powstawał jakby rozpadający się dom, przestrzeń umowna, miejsce do grania w opozycji do nastrojowej, prawie sentymentalnej poezji na temat samotności, przemijania. Nie było w tym nic dosłownego ani symbolicznego.

Nie było to estetyczne w pojęciu estetyki mieszczańskiej. Było brzydkie, biedne, nijakie... Za duże męskie buty, wielka marynarka na lewą stronę, wnętrza rękawów z tzw. rękawówki (biały materiał w paski). Tiul postrzępiony – ni to welon, ni ściana. Dla widzów pamiętających Szajnę to nic dziwnego, ale wówczas było to wzruszające. Brzydkie i piękne, jak wysnione.

Mogłam czerpać ile chciałam dla mego pragnienia formy, niedosłowności. Teraz, kiedy przywykliśmy do wszelkiego rodzaju odstępstw od naturalizmu (chyba że będzie to naturalizm cytowany), nie wydaje się to niezwykle, ale wtedy... Była połowa lat sześćdziesiątych. Wczesny Kantor, niepełny jeszcze Grotowski, ja młoda grająca starą, wkładającą i zdejmującą perukę, okulary ślepego, i świadomość, że nie jest to teatr, a jest, i że do poezji słowa dodana jest poezja obrazu.

FLADER-RZESZOWSKA Czy Szajna chętnie przystał na tę współpracę?

JUN Tak, naturalnie. Od razu zgodził się ze mną pracować. Nie było mowy o żadnych pieniądzach. Szajna zachowywał się nadzwyczajnie. Oboje z moim mężem, który bardzo pomagał mi przy tym monodramie, byliśmy już wtedy mocno zarażeni myśleniem Szajnowskim.

FLADER-RZESZOWSKA Współpraca z Józefem Szajną zaczęła się w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, do którego trafiła Pani po debiucie w Sosnowcu i kilku sezonach pracy w Teatrze Żeromskiego w Kielcach. Ale aktorką Szajny stała się Pani w warszawskim Teatrze Studio.

JUN *Witkacy, Cervantes, Śmierć na gruszy* – stawiałam się coraz bardziej aktorką Szajny. Wydawało mi się, że nie umiałabym grać w tzw. normalnym teatrze. Byłam gotowa do transformacji, z pokorą przyjmowałam dziwne zadania... na przykład w *Śmierci na gruszy* wiszę na linie na wysokości drugiego piętra, skąd zjeżdżam na scenę, a maszyniści trzymają linę. Piękno tego obrazu – rozwianego płaszcza śmierci w locie – sprawiało, że zapomniałam o moim lęku przestrzeni. Ładowałam, opierając się na dwóch wielkich drewnianych łyżkach – ludowych, prawdziwych. Szłam po podeście, podpierając się łyżkami. Obraz był naprawdę niezwykły. W *Cervantesie* jestem w ciąży, dmucham balon, który jest pod suknią, przekłuwam go szpilką, wyciągam spod niego wielką lalkę kukłę Don Kichota, karmię go własną piersią obnażoną. Chrzest kukły odbywa się przez podpalenie jej włosów. W *Cervantesie* trzymałam też na rękach żywe prosię. Sama widzisz...

FLADER-RZESZOWSKA Jak to możliwe, że aktorka, która wierzy w moc poetyckiego słowa, tak dobrze odnalazła się w teatrze plastyka? Czy przyjmowała Pani Szajnowski język jako ład do odkrycia, nową drogę wyrazu, czy raczej budowała Pani swoje role w jakimś starciu, napięciu słowa i obrazu?

JUN Szajna robił swój teatr środkami, które były bliskie poezji. Metafora była naszą rodziną, przyczyną sytuacji. Język obrazu bywał tak silny, że spektakl mógłby obywać się bez słów. Więc może świadomość tego, że jest się częścią twórczego działania, sprawiała, że czuliśmy się współtwórcami. Aktor bywał rzeźbą, lalką, służył do animacji elementów plastycznych, był też sprowokowany do współgrania z wizją sceniczną. Szukało się więc czegoś innego w sobie... Może żeby nie dać się zagłuszyć wizji. Może była to samoobrona. Jeśli miałabym odpowiedzieć krótko na Twoje pytanie, to przecież równocześnie, a może właśnie ze zdwojoną energią, byłam obecna w teatrze poza teatrem, tym, który sama tworzyłam dla siebie. Gdybym próbowała go nazwać, był on mówiony i grany. Napięcie, jakie wyzwalała praca z Szajną, potęgowało siłę wyrazu słowa w moim warsztacie aktorskim. Dzięki doświadczeniom pracy z Szajną zyskiwałam też świadomość operowania elementami dekoracji czy rekwizytem.

FLADER-RZESZOWSKA Grała Pani w *Replike, Witkacym, Dantem, Majakowskim*... Który spektakl Szajny był dla Pani najważniejszy?

JUN Oczywiście *Replika*! Ta sztuka nie została napisana. To my pisaliśmy ją, grając. Zarys sytuacji, przestrzeni był wcześniej omawiany, ale nie wiedzieliśmy, że aż tak można się w tym zapamiętać. Tak... W tym spektaklu sama siebie traktuję jak umarłą. Sprawdzam, czy żyję. Wkładam sobie do ust lusterko, czy będzie na nim ślad oddechu, czeszę łysą głowę. Kołyszę dziecko, którego nie mam, niemymi ustami sylabizuję kołysankę. Obejmuję manekina – kobietę. Ma ona obandażowany brzuch z rozciętą częścią, w której widać zwinięte martwe niemowlę. O tak! *Replika* była najważniejsza. Biegnę, biegnę, nie wiem po co. Trzeba biec, skoro inni biegną. To nie ja biegnę, to mną biegnie. Toczę koło wykrzywione, żelazne. Staram się, żeby nie upadło, żeby też bieгло.

Potykam się, przewracam, i znów biegnę. Bełkoczę. Zapomniałam słów. Mowa nie jest ważna. Jęki, stękanie, mamrotanie. Oddech, głośno, żeby było wiadomo, że jestem, dyszę umyślnie. To ja, ja dyszę, istnieję, dzięki temu, że mnie słyszą. To jest teatr. Gram, że dyszę. Choć naprawdę chce mi się dyszeć. Boso w worku, w łysej głowie, w brudzie, prawie w błocie. Dobrze to wszystko pamiętam... Graliśmy w tak dziwnych miejscach, w Caracas w Wenezeli – w nowo zbudowanym luksusowym teatrze. Koszt budowy teatru był równy zbudowaniu miasteczka. Nie było tam jeszcze łazienek. Żeby nas umyć, garderobiana polewała nas wodą grzaną w ekspresie do kawy. *Replika* był to poważny wysiłek fizyczny, wymagający może poczucia... misji, zagrania czegoś więcej, czego się po sobie nie spodziewaliśmy. Trudno o tym mówić, może takie też pozostało w pamięci. Nienazwane. Choć tyle o *Replike* napisano... Krytycy, prasa, książki. Szajna proponował mi reżyserię *Repliki* w Rumunii. Niestety umowa nie doszła do skutku – Szajna zmarł.

FLADER-RZESZOWSKA W czasie pandemii, w ramach przypominania ważnych spektakli, wyemitowano *Replikę*. Od jej teatralnej premiery minęło ponad czterdzieści pięć lat. Jak Pani dziś odbiera ten spektakl? Czy stał się on zamkniętą, nieco pomnikową już klasyką, czy wciąż żyje i odsłania nowe znaczenia?

JUN Nagranie telewizyjne *Repliki* nie jest zadowalające, nie przenosi napięcia, wręcz – szafu, z jakim trzeba było grać. Kiedy spektakl był nagrywany, były jeszcze skromne środki techniczne. Nie oddaje ta rejestracja symultanicznych działań, reakcji widowni. Gdyby Szajna żył, może zrobiłby nową *Replikę*? Próbowałby odpowiadać na nowe pytania zagrożonego humanizmu. Trudno powiedzieć, co by wymyślił. Może znów byłby to spektakl bez tekstu. Ten śmietnik, w którym byliśmy zagrzebani, grób, wysypisko śmieci, znów coś mówi. Wydaje mi się, że odnaleźlibyśmy dziś – my i widzowie – wspólny język teatru, który nie pozwala pozostać obojętnym. Widzę siebie, jak próbuję dać ziemię do rąk widzów, jak sypię garść ziemi w smudze światła. I próbuję sprawić, żeby widz to zobaczył. Kiedy zobaczy, pomyśli.

FLADER-RZESZOWSKA Pani droga artystyczna wiedzie nie tylko przez Szajnę, ale i przez Grotowskiego, Grzegorzewskiego, Hussakowskiego, Koršunovasa. Jak bardzo ich świat wpłynął na Pani teatr?

JUN Grotowski był asystentem Haliny Gryglaszewskiej, która była opiekunką Koła Naukowego w krakowskiej szkole teatralnej. Wyjechaliśmy razem na obóz wakacyjny, gdzie z kolei poznałam Swinarskiego. Grotowski wziął nas do lasu i wmawiał nam, że zbłądziliśmy. Wierzyliśmy mu, a trochę udawaliśmy. Było to jednak niezwykle: las – teatr. Między mną a Grotowskim zawiązała się przyjaźń. Mam jego listy, wiersze, ale nie chciałam być w jego teatrze. Nie proponował mi tego zresztą. Namawiał mojego męża – byliśmy na tym samym roku – ale my mieliśmy wtedy w głowie inny teatr, podobny do tego, jakiego uczyliśmy się w szkole.

Grzegorzewski to bardzo ważne spotkanie. Jego dyrekcja w Studio była objawieniem, iluminacją, jego poczucie humoru, poczucie dystansu, żeby się nie nadymać, nie zagrywać, robiło wrażenie. Zyskiwało się złudzenie przynależności do jakiejś wyższej sfery teatralnej. Arystokracji ducha w dobrze pojętym awansie. Jeśli się tego chciało, można to było z nim mieć. Podczas prób *Parawanów* Grzegorzewski kazał jednej z aktorek przeczołgiwać się przez scenę w kocu zwiniętym w rulon.

Zapytała: „Panie dyrektorze, dlaczego?”. Odpowiedział grzecznie po namyśle: „Pani Jolu, nie wiem”. Zacerpnęłam z tego jakąś ważną dla mnie prawdę: o pomysł artysty nieuzależnionym od logiki... Chętnie i długo opowiadałabym o roli w *Parawanach* czy Matki w *Pułapce*. Grzegorzewski onieśmielał mnie. W *Pułapce* przed wyjściem na scenę musiałam wychylić kieliszek, żeby ocalić mój monolog. Wydawało mi się, że nie jestem dość wyrazista. W *Parawanach* zażądał ode mnie innego operowania głosem. Grałam burdelmamę, a pewnie mówiłam zbyt nieśmiało. Było to dla mnie odkryciem. Jedno krótkie zdanie: „Ach, więc to tak”, które wypowiadałam z balkonu, wciąż wywołuje gęsią skórę, kiedy słyszę je w pamięci.

FLADER-RZESZOWSKA Bliski jest Pani teatr romantyczny, jak i teatr Witkacego, Gombrowicza, Ionesco, a także współczesnych autorów – Michała Walczaka czy Bożeny Keff. To daje szeroki ogląd. Pozwala też chyba dostrzec pewne procesy i tendencje, które zachodziły w życiu teatralnym w ostatnich dekadach.

JUN Witkacy, Ionesco, nawet Gombrowicz, już wydają mi się w jakiś sposób zagrani i zgrani (to brzydkie słowo). W ubiegłym roku dyrektor Plata dał mi do wykonania *Pejotl* Witkacego z muzyką i wizualizacją Oli Grünholz. Był to wielki koncert z udziałem zespołów jazzowych, poświęcony pamięci Tomasza Stańki. Było to bardzo udane i znów zaczęłam myśleć o Witkacym. Dobrze wspominam *Obrok* – dwudram z Jarkiem Gajewskim, w reżyserii Bartka Zaczekiewicza, na podstawie *Matki*. Miałam już wtedy za sobą własną adaptację i reżyserię tego dramatu (produkcja Festiwalu w Pierrefonds we Francji). Grałam Matkę, Leona, inne postaci wraz z moją córką Marią Wieczorek w roli młodej matki. Grałyśmy po francusku. Gombrowiczowi zawdzięczam *Biesiadę u Hrabiny Kotłubaj* w mojej adaptacji i reżyserii, z kwartetem smyczkowym. Był to bardzo dobry spektakl. Za rolę Hrabiny otrzymałam Feliksa Warszawskiego. Trudno mi wyrokować o współczesnej literaturze. Nie mam prawa wypowiadać się na jej temat. Nie mogę jednak przemilczeć mojej negatywnej oceny utworów pisanych jako monodramy, tzw. gotowców, nie mówiąc o propozycjach laureatów konkursów literackich na monodram. Sprawa wyboru tekstu, pomysł, adaptacja są przecież tak ważne, wręcz intymne i tajemnicze. Tekst zostawia nas samych ze sobą, jego zawłaszczenie staje się rozterką, złudzeniem, samo w sobie monodramem, zanim jeszcze dojdzie do grania.

FLADER-RZESZOWSKA Często spotykała się Pani w pracy z kobietami reżyserkami. Skuszanka, Zamkow, Cywińska, Gryglaszewska, Augustynowicz. Czy teatr kobiet ma jakiś swój rys?

JUN Nie pracowałam z najmłodszymi reżyserkami. Wysyp młodych kobiet w reżyserii cieszy mnie, ale i tumani, i przestrasza. Bo jest mi daleko do ich odwagi, do manipulowania teatrem. Nie grałam u Moniki Strzępki, Mai Kleczewskiej, Eweliny Marciniak, Agaty Dudy-Gracz, która być może w jakiś sposób podejmuje tradycje teatru plastyka. Rzadko chodzę do teatru, nie mam kontaktu z młodymi reżyserami. Prawie nie ma mnie w tzw. teatrze repertuarowym. Jestem dumna, że zagrałam Barbarę Stawrogin w *Biesach* Dostojewskiego w reżyserii Natalii Korczakowskiej.

Grałam u kobiet starszego pokolenia. Skuszance zawdzięczam angaż w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, który był wówczas teatrem wiodącym. Przyjeżdżali ludzie z całej Polski. Tam też zaczęła się współpraca

z Józefem Szajną. Izabella Cywińska po obejrzeniu mego pierwszego monodramu, *Sonaty księżycowej*, dała mi do zagrania *Ifigenię w Taurydzie*. Był to piękny spektakl z cudowną muzyką Zygmunta Koniecznego. Monologi Ifigenii były półśpiewane. Było to objawieniem formy, która uwalniała mnie od realistycznego grania. Grałam *Yourcenar* u Ewy Bułhak. Zaangażowała mnie do dwudramu z udziałem Artura Świąsły (później Bartka Bobrowskiego), z piękną scenografią Barbary Falender – jej słynnym sarkofagiem. Rzeźba była wypożyczana z Muzeum Narodowego w Krakowie. Koszty transportu były tak duże, że grałam mało, a w Warszawie wcale. Ewa obsadziła mnie też wcześniej w *Ofiarach obowiązku* Ionesco. Był to świetny spektakl w Studio, grany w korytarzu z udziałem alpinistów, którzy wspinali się po ścianie. Autorem scenografii był Jerzy Grzegorzewski. To bardzo zabawne przedstawienie.

FLADER-RZESZOWSKA A współpraca z Anną Augustynowicz?

JUN Wiele zawdzięczam właśnie Annie. Jest ona przenikliwie uczulona na to, co w teatrze wydaje się najważniejsze – na odkrywanie nowego myślenia, wybór tekstu, inscenizację, pracę z aktorem. Bywa surowa i przyjacielska, a także – choć skromny to komplement – jest bezpretensjonalna. To ona obsadziła mnie w roli Wernyhory w *Weselu*. Dzięki niej dotarłam do reżyserii. Miałam za sobą monodramy, pewne sukcesy w reżyserii teatru małych form i udaną pracę z amatorami. Ale nie odważyłabym się myśleć o Teatrze Współczesnym w Szczecinie. Trzeba wspomnieć, że Anna jako licealistka brała udział w konkursie recytatorskim, gdzie oglądała mój monodram *Bal u Salomona*. Zapamiętała moje granie wiersza. I po latach zaprosiła mnie do reżyserii. Wybrałam *Ballady i romanse*, które grywałam już jako monodram. Była to udana premiera. Rozpędziłam się. Realizowałam potem ten spektakl w Rzeszowie i w Katowicach. Podobało się. Był to sukces Anny, która dała mi odwagę reżyserii. We Współczesnym robiłam jeszcze II część *Dziadów*, *Dzieje Tristana i Izoldy* i *Pana Tadeusza*, którego setne przedstawienie odbyło się w tym roku w styczniu. Spektakl nadal jest grany, wiersz Mickiewicza brzmi jak nowy. Powodzenie, z którego jestem dumna, naturalnie wynika z obecności na widowni młodzieży z powodu lektury, ale też z nośności adaptacji i inscenizacji, a zwłaszcza z pracy nad aktorem mówiącym wiersz.

FLADER-RZESZOWSKA Kiedy Pani reżyseruje, sięga Pani zwykle po poezję, najczęściej po klasykę, w której szuka Pani czegoś żywego i aktualnego. Pani teatr jest umowny, ale pojemny znaczeniowo. Dzięki perfekcji słowa, pracy głosem, plastycznym metaforom otwiera Pani często niedostrzegane warstwy poetyckiego tekstu.

JUN Repertuar moich propozycji reżyserskich często pokrywał się z repertuarem moich monodramów. Umiałam na pamięć to, co chciałam robić. Co więcej, miałam ochotę zobaczyć to na scenie. Z grupą kilkunastu osób realizowałam moje „wielodramy”. Mówię o tym, by podkreślić mój stosunek emocjonalny do tekstu. Począwszy od adaptacji, widzę, słyszę, jak to będzie brzmiało. Chciałabym być to Robakiem, to Gerwazym. Role kobiece mi nie wystarczają. Doświadczenia monodramu znajdują się u źródeł pomysłów. Dbam o wyrazistość aktorów, pracując nad perfekcją operowania słowem, głosem, rytmem – bez mikroportów!!! Sytuacje sceniczne mogą być prawdziwą zabawą. Elementy scenografii bywają pretekstem atrakcyjnych rozwiązań aktorskich. Przestrzeń, kostium, rekwizyt. Na przykład w szczecińskim



foto: Katarzyna Chmura / STUDIO teatrgaleria

Matka Makryna, reż. Irena Jun

Panu Tadeuszu nie ma dekoracji, są ruchome podesty. Ich ustawianie, przestawianie jest podstawą zmian sytuacji. W moim *Onieginie* (Teatr Studio) elementami narzucającymi ruch ponownie były schody: większe, mniejsze, dostawiane podczas grania. Powstawały z tego niekiedy dowcipne sytuacje, podkreślające akcję lub rytm wiersza. Wdzięczna jestem Agnieszce Glińskiej, ówczesnej dyrektorce Teatru Studio, za możliwość tej reżyserii, a również za to, że mogłam zrealizować projekt *Irena Jun i poeci*. Udało mi się zrobić pięć spektakli. Sala pełna, bilety po pięć złotych!

Cóż, nie jeździli za mną recenzenci. Nie umiałam starać się o to. Zrobiłam piętnaście przedstawień, dwa z nich są grane do dziś. Jak mówiłam, *Pan Tadeusz* przekroczył sto powtórzeń, a II część *Dziadów* w teatrze w Zabrzu grana jest od 2000 roku.

FLADER-RZESZOWSKA To dwadzieścia lat! Jak na teatr – wielki jubileusz. Gratuluje!

JUN Tak. Dziękuję.

FLADER-RZESZOWSKA Wybiera Pani sceniczną ascezę.

JUN Wybieram skromność. To, co jest barwnym obrazem, jest przecież w tekście. Jeżeli dokładasz coś, co ma mieć dodatkowe znaczenie, to jakbyś przejmował rolę poety. Rób coś z niczego, widz musi sobie odpowiedzieć, a nie, że musisz mu to pokazać. Ta umowność nie oznacza, że rezygnuję z kostiumu, muzyki, światła, kompozycji ruchu. Niestety nie umiem, nie zdążyłam i chyba nie zdążę łączyć się z innymi mediami scenicznymi. Odczuwam przyjemność stwarzania słowa, które powinno wzruszać, śmieszyć, działać.

FLADER-RZESZOWSKA Jest Pani w gronie najlepszych światowych wykonawczyń beckettowskich. Grała Pani między innymi *Nie ja*, *Kroki*, *Kołysankę*. Czy jest tekst Becketta, w którym chciałaby Pani zagrać, a może taki, który chciałaby Pani wznowić?

JUN Kiedy zaczynałam pracę nad Beckettem, nie rozumiałam go, nie czytałam. Zawdzięczam Antoniemu Liberze wszystko, co stało się dla mnie najwyższą wartością tekstu w teatrze. *Nie ja* to szalenie ważny utwór, autor skazuje kobietę na milczenie. Żyje ona bez miłości, jest bezdomna, odrzucona. To samotność na scenie i samotność ze sobą. Kobieta, dotąd milcząca, nagle zaczyna mówić. Porwana lawiną słów, chce tym potwierdzić, że jest, że żyje, trudno nazwać to mówieniem czy wyznaniem. To siła słów prawie niepowiązanych logiką. Wyrzucanych emocją, rozpaczą. W którymś z miast, gdzie grałam, kobieta na widowni zaczęła krzyczeć. Skarga osamotnienia udziela się. Moje sceniczne istnienie zostało sprowadzone do ust. Dla rozładowania patosu mojej relacji pozwolę sobie zacytować pewną przygodę. Prapremiera odbywała się w domu kultury z wielką widownią. Antoni był daleko w kabinie elektryka, który obsługiwał punkter. Nie mógł więc mi podpowiadać, gdybym zapomniała tekstu. A tylko on był w stanie to zrobić, zważywszy na szybkość mówienia. Naturalnie, zacięłam się, ale nie przestawałam mówić. Umówiliśmy się, że będę wracać do już wypowiedzianych partii, żeby trafić w zapomniane słowa i ruszyć dalej. Antek zdenerwowany powiedział do elektryka: „Ona z tego nie wyjdzie!”. A ten odpowiedział szeptem, żeby go uspokoić: „Tam są drzwi”.

Przeżyłam rodzaj wtajemniczenia, zostałam wciągnięta w krąg ludzi Becketta. Jestem odpowiedzialna za tę przynależność. *Kołysanka* i *Kroki* były dalszymi częściami spektaklu. Czuję się związana z tymi tekstami i reżyserią Antoniego. Czas, który mnie oddzielił od tego spektaklu, nie ma znaczenia. To żyje wraz ze mną, starzeje się, trwa. Chciałabym grać Becketta wczoraj, dziś, jutro. Odnajduję siebie w tej roli. Wydaje mi się dla mnie napisana.

FLADER-RZESZOWSKA Czy Beckett jest wciąż nośny i niepokojący?

JUN Beckett wie o nas wszystko, uświadamia nam, jacy jesteśmy, może i to, jacy moglibyśmy być. Teatr jest nie po to, żeby nam pokazywać nasze życie. Powinien nam pomagać w odzyskaniu godności, uczciwości, odwagi. To nie znaczy, że opowiadam się za tzw. teatrem interwencyjnym.

Jestem za stara. Nie lubię zbyt jaskrawej ostentacji obyczajowej na scenie ani zbyt prostych odniesień do rzeczywistości. Wróćmy więc do Becketta. Mamy nieświadomą potrzebę metafizyki, jakiegoś głębszego spojrzenia, które by nam pomagało w rozumieniu rzeczywistości. Chodzi o rozwój duchowy.

FLADER-RZESZOWSKA W Pani myśleniu o sztuce, jej roli i zadaniach, ważne miejsce zajmuje praca społeczna z amatorami. Właściwie od początku Pani drogi artystycznej jest miejsce na teatr amatorski. Do dziś prowadzi Pani warsztaty recytatorskie, juroruje na ważnych festiwalach słowa, teatrów jednoosobowych i małych form.

**Chciałabym grać Becketta wczoraj,
dziś, jutro. Odnajduję siebie w tej roli.
Wydaje mi się dla mnie napisana.**

Irena Jun

JUN Zawsze mnie to interesowało. Czekam na reaktywację konkursu recytatorskiego, na wznowienie jakichś zadań z młodzieżą. Bardzo lubiłam uczyć w szkole. Uczylałam interpretacji wiersza na Wydziale Aktorskim, a potem na Wiedzy o Teatrze. Trafiałam na wspaniałych ludzi, zwłaszcza w okresie, kiedy były studia zaoczne. Tam studiowali ludzie gotowi na wszystko, nadzwyczajnie otwarci. Udało nam się zrobić kilka przedstawień. Wśród studentów stacjonarnych nie było już takiego zapału, takiej temperatury jak wśród zaocznych.

Zaangażowanie w teatr amatorski uczyło mnie teatru. Przez kilka lat prowadziłam Młodzieżową Estradę Poetycką w Domu Kultury Huty im. Lenina w Nowej Hucie. Byłam już wziętą aktorką, ale wciąż spragnioną teatru, wciąż było mi za mało. Nie wpadłam jeszcze w wir monodramu, nie przychodziło mi do głowy, żeby zdawać na reżyserię. Przywoziłam zupę, by młodzież została ze mną dłużej, chodziłam po domach i prosiłam rodziców, by pozwalali dzieciom na przedłużane zajęcia. Niektórzy zostawali potem aktorami czy reżyserami. Ważne były: praca z młodymi, sukcesy zespołu, nagrody, ale przede wszystkim satysfakcja, jaką dawały mi udane przedstawienia (najważniejsze z nich to: *Jak robić wiersze*, *Kiedy znowu będę mały* wg Janusza Korczaka, wiersze Norwida, wiersze Baczyńskiego – Kazimierz Wyka, który oglądał ten spektakl, bardzo pozytywnie go ocenił; powiedział, że mogłabym robić egzamin magisterski tym przedstawieniem). No i to, że moi młodzi, grając i recytując, stają się wrażliwi na słowo, wiersz i na teatr. Dorośleją i będą to mieli na zawsze. Wydawało mi się, że gdy pracuję z zespołem amatorskim, spełnia się coś, do czego czułam się powołana. Naturalnie, wypełniałam też zadania instruktorki domu kultury i robiłam spektakle i akademie na uroczystości Nowej Huty.

FLADER-RZESZOWSKA Czy ruch amatorski zmienia się?

JUN Ruch amatorski to brzmi jak „z socu”. Pięknie działające ludowe zespoły amatorskie należą chyba do rzadkości, a chciałoby się, żeby żyły, żeby miały swoją rangę, swoje festiwale. Jeździłam z córką co roku do Kazimierza nad Wisłą na Festiwal Muzyków i Śpiewaków Ludowych,

bywałam w jury w Stoczku Łukowskim i na Podhalu. Czułam, że ludzie, którzy robią swój teatr, są natchnieni, ujmujący prawdą, szczerością... Oglądając, słuchając, można było odczuć radość ich teatru. Dawno temu, kiedy nie mogłam poradzić sobie z gwarą góralską, poetycko uproszczoną przez autora Jerzego Harasymowicza (robiłam monodram *Pastorałki polskie* – nagradzany i długo grany spektakl), słuchałam na konkursie recytatorskim młodej góralki i wiedziałam już, że będę naśladowała jej sposób mówienia.

Na Suwalszczyźnie, gdzie spędzam wakacje, żyje znana ludowa śpiewaczka, autorka tekstów. Tworzy poezję ludową, ballady śpiewane. Ma 94 lata i jest wciąż wspaniała, zdobywa nagrody na festiwalach. Słuchałyśmy jej z moją córką. Mam naturalnie ochotę wykorzystać, zagrać jej utwory. Odczuwam coś w rodzaju zobowiązania wobec tych utworów i siłę tego rodzaju – nazwę to spektakularnie – repertuaru. Ubolewam nad tym, że coraz mniej miejsca zajmuje obecnie w kulturze sztuka ludowa, lecz jeszcze można ocalić ją od zapomnienia. Kobiety na wsi są nie do odróżnienia od tych, które żyją w mieście. Więc chyba trzeba się spieszyć.

FLADER-RZESZOWSKA Myśli Pani, że ruch amatorski powinien iść swoją drogą, nie naśladować teatru zawodowego?

JUN Tak mi się, Kasiu, wydaje. Rodzą się wybitne pomysły, ciekawe spektakle z wyrazistym śladem nowego, twórczego myślenia. Powstają grupy niezależnego teatru, o których nie mówimy „amatorskie”. To przecież byty niezależne. Czekam też na spektakl oparty na tekście poetyckim. Ale najważniejsze będzie zawsze to, co ludzie chcą mówić przez teatr naprawdę od siebie.

FLADER-RZESZOWSKA Z powodu pandemii musiała Pani, jak inni twórcy, pracować online. Odbывała Pani na przykład próby na Skypie. Czy teatr w Internecie ma szansę stać się naprawdę konkurencyjny dla teatru żywego?

JUN Hm... Wszystko, co robi się w teatrze i dla teatru, ma sens. Wobec tego i teatr w Internecie ma sens. Myślę, że został jednak zbyt masowo zrozumiany. Powstało zbyt wiele nieznaczących rzeczy. To nie powinno mieć miejsca. Nie można spoufalić teatru na tyle, że on staje się taki sobie. Myślę, że ludzie potrzebujący teatru trafią do niego i znajdą to, co będzie im konieczne. Natomiast jest strasznie dużo oglądaczy, którzy woleliby kabaret, koncert, i takim samym okiem nieprzetartym spoglądają na teatr w Internecie. Łatwość tego zjawiska stanowi błąd.

FLADER-RZESZOWSKA Nad czym Pani teraz pracuje, bo na pewno Pani pracuje.

JUN Właśnie nie bardzo. Pewnie z powodu odłączenia od piersi teatralnej, od tego żywego teatru, popadłam w jakąś próżnię. W teatrze czułam się potrzebna. Nie utożsamiam się z wykonaniami internetowymi. Ciężko mi podjąć decyzję, co robić. Mam potrzebę komunikatywności, może komedii. Bo wiem, jakiej doznaję rozkoszy, kiedy w *Makrynie* publiczność odkrywa dla siebie coś, co jest śmieszne i reaguje. Nie chodzi mi o humor na „hahaha”, ale o reakcję na literaturę i sposób grania. Chciałabym wymyślić dla siebie coś, w czym mogłabym zagrać swoją starość. ■