

# Apetyt na poezję

Z Ireną Jun, aktorką Teatru Studio w Warszawie,  
rozmawia Wiktoria Siedlecka

## Gdzie jest źródło Pani niezwyklej wrażliwości na poezję?

Moja Matka karmiła mnie poezją, zanim umiałam czytać i pisać. Sama pięknie recytowała. Myślę, że jej nie dorównuję. Podczas okupacji mój ojciec dzierżawił niewielki majątek na Lubelszczyźnie. Przed wojną był sędzią, a potem adwokatem. Miał bardzo ładny głos i dykcję. Rodzice urządzali domowe czytania poezji. Pamiętam Leśmiana i Norwida. W czasie wojny w naszym domu znajdowali schronienie poeci. Życie towarzyskie na wsi to nie tylko wzajemne odwiedziny, ale także wieczory, podczas których śpiewano i recytowano. W zimie osoba grająca na fortepianie trzymała nogi w pudełku ze szmatami, żeby te nogi nie zmarzły. Było biednie, a jednak był to salon artystyczny. Mama mówiła *Bema pamięci rapsod – żałobny*, zaplatając mi cienkie warkoczki, a później, kiedy już gorzej nam się powodziło, obierając kartofle. Bałam się tego wiersza okropnie: „(...) Idą panny żałobne: jedno, podnosząc ramiona/ Ze snopami wonnymi, które wiatr w górze rozrywa;/ Drugie, w konchy zabierając łzę, co się z twarzy odrywa;/ Inne, drogi szukając, c h o ć p r z e d w i e k a m i z r o b i o n a (...)”. Po dziś dzień, gdy to recytuję, tamten świat stoi za mną.

Po okupacji przyjechaliśmy do Krakowa. W szkole powszechnej byłam chorobliwie nieśmiała, nikt nie wiedział, że potrafię recytować, a ja nadal uczyłam się wierszy na pamięć. Poza Norwidem, Leśmianem, Słowackim, którzy byli najbardziej obecni w domu, uczyłam się francuskiej poezji w oryginale, bo matka wymuszała na mnie naukę języka.

To były złote lata Teatru Rapsodycznego w Krakowie. Matka zabierała mnie na każdą premierę. To były moje pierwsze spotkania z żywym teatrem.

Bieda lat pięćdziesiątych sprawiała, że marzenie o Szkole Teatralnej nie było takie proste. W głowie mi to nie pozostało. W dodatku czułam się brzydka. Ale wiedziałam, że na pewno muszę dokonać czegoś niezwykłego. Uważałam, że niezwykle jest mi pisane, tylko nie wiedziałam, jakie drogi mają do tego prowadzić. W domu nie mówiło się, kim będę. Moja przyszywana ciotka, asystentka prof. Ingardena, urządziła spotkania, na których bywał prof. Ingarden i prof. Tatarkiewicz. Tatarkiewicz już wówczas nie dosłyszał i siedział ze swoją złotą trąbką przy uchu, a ja do niej recytowałam. Już się mówiło: – Gusia recytuje. To moja ksywa dziecięca, która przetrwała w rodzinnym gronie. Wtedy zaczął się Ogólnopolski Konkurs Recytatorski. Byłam laureatką jego III edycji. Mówiłam wtedy *Dytyramb na cześć pokoju* Gałczyńskiego. Moja matka uczyła francuskiego Danutę Michałowską, a ja brałam udział w prowadzonym przez nią zespole recytatorskim.

Na egzaminie do Szkoły Teatralnej recytowałam wstęp do *Promethidiona*. Byłam zdumiona, że zdałam. Bałam się wszystkiego, co było w Szkole, bo to nie były już wiersze. To były zadania aktorskie, które szły mi tak sobie. Całkiem nieświadomie przeczuwałam, że nie przynależę do realizmu scenicznego. Powiedziałabym, że przebywałam w zbyt wysokich rejonach, żeby móc wykonywać zadania aktorskie bez rekwizytu, jak na przykład: mycie psa bez psa. To wydawało mi się zbyt proste, żeby nie powiedziec nudne, a przez to w jakiś sposób niedostępne.

Nie mam żadnych pomysłów reformatorskich w tym zakresie. Ostatnio zdarzyło mi się uczyć przez parę lat na wydziale aktorskim, ale myślę, że nadal jest tam za mało miejsca na metaforę. Tak strasznie chcemy nauczyć młodych, żeby umieli się ruszać, żeby byli naturalni, gonią nas termi-



ny i w tym wszystkim gubimy coś z tajemnicy. Tajemnicy, z którą człowiek przychodzi na świat i idzie z nią potem przez życie. Chodzi o to, aby ta tajemnica nie malała.

**W czasie studiów w krakowskiej Szkole Teatralnej przyjaźniła się Pani z Jerzym Grotowskim. Domyślam się, że było to ważne spotkanie wobec Pani niezgody na schemat.**

W Szkole Teatralnej istniało koło naukowe prowadzone przez Jerzego Grotowskiego, który był już wtedy absolwentem, ale został na uczelni jako asystent. Wybrał sobie podczas egzaminu wstępnego ludzi, których zabrał na obóz integracyjny jeszcze przed rozpoczęciem roku akademickiego.

To nie była duża grupa, było nas chyba szescioro. Podczas pierwszych ćwiczeń Grotowski wyprowadził nas do lasu i powiedział nam, żeśmy się zgubili. Jurek w zasadzie nie stwarzał żadnej presji, a jednak wszystko stało się inne. Paprocie przestały być sprzymierzeńcami, a stały się wrogami. Ścieżka wydawała się prowadzić gdzieś do piekieł. Nie myślałam kategoriami: teatru, bo nie ośmieliłabym się wtedy tak myśleć, ale zrozumiałam, że jest jeszcze coś poza mówieniem prozy, wiersza, wykonywaniem zadań aktorskich, które wydawały mi się usankcjonowanym banałem. Mój niezujący profesor Eugeniusz Fulde, mowił: – No, koleżanko Jun, koleżanka przechodzi przez stół, kiedy zapomniałam, że mniemany stół postawiłam na swojej drodze. A ja myślałam sobie: – Cóż to znaczy, że ja przeszłam przez stół? Nic... Byłam szczęśliwa, gdy nie musiałam posłuchać się oczywistości, która pozostawała dla mnie i tak nieosiągalna. Natomiast coś nieoczywistego wydawało mi się proste i tak zostało do dziś. Nie mam skłonności do udziwniania świata, ale potrzebuję niezwykłości. To jest pewien ciężar. To się dzieje ze stratą dla poczucia rzeczywistości. Żyję w świecie, w jakim chciałabym żyć, a nie w takim, jakim on jest. Przynależność do teatru wyzwala w człowieku, sankcjonuje ten rodzaj słabości. Żaden inny zawód chyba tego nie robi.

Stąd zapewne moja podatność na pomysły Grotowskiego. Jurek bardzo przyjaźnił się z Jerzym Jarockim i pamiętam, że zabrał mnie do Katowic, gdzie Jarocki debiutował *Policją* Mrożka. Zaczęliśmy już grać w pociągu. Nie przejmowałam inicjatywy, tylko szłam za tym, czego chciał Grotowski. Miałam taftową wzorzystą sukienkę z darów. Wtedy byliśmy na co dzień skromnie ubrane. Miałymy to, co dał los, nie to, co kupuje się w ZARZE. W pociągu był straszny tłok, a Grotowski kazał mi się położyć na jednej ławce. Sam rozciągnął się na drugiej. Robiliśmy jakieś obrzydliwe miny, moja sukienka była zadarta... Staraliśmy się wyglądać potwornie, żeby przerazić ludzi, którzy nie wchodzili do naszego przedziału, ale patrzyli na nas. Między nami dwojgiem wszystko odbywało się w atmosferze całkowitej powagi. Innym razem pojechaliśmy na ślub Krzesisławy Du-

bielówny, która wychodziła za Andrzeja Ziębińskiego, nie żyjącego reżysera, dyrektora Teatru Ziemi Mazowieckiej, późniejszego „Szwedzka 2/4”. Ich wesele odbywało się w domu Sławki, w bardzo szacownym gronie jej rodziny. Grotowski nagle wziął mnie za rękę, wyprowadził na srodek i przedstawił mnie jako swoją narzeczoną. Nie było w tym cienia jakiegś zgrzywy czy młodzieżowego ubawu. Oczywiście nie czułam się narzeczoną Jurka, ale uważałam, że to jest jakaś kolejna jego gra. Potem wiele osób pytało mnie o niego, o nas, a ja nawet wówczas nie demystyfikowałam tego. Kiedyś Grotowski przyprowadził do mojego rodzinnego domu w Krakowie swojego przyjaciela. Przedstawił go jako Araba – nie mogę sobie przypomnieć, czym nas omamił. Moja mama była gościnną i lubiła moich kolegów, więc kiedy Jurek powiedział: – Mój przyjaciel prosi o dywanik, bo musi się pomodlić. Mama oczywiście udostępniła dywanik z całą powagą. Nasz gość kilkakrotnie modlił się podczas tej wizyty, która dosyć długo trwała. Nie odzywał się. Nie rozmawiali w żadnym innym języku. Dopiero wychodząc Jurek powiedział do mamy: – To jest mój przyjaciel Andrzej Brzeziński.

**Szkola to miejsce spotkań i obcowania z nauczycielami. Często dopiero z perspektywy lat potrafimy ocenić, którzy z nich nauczyli nas najwięcej i co im zawdzięczamy. Kogo nosi Pani w pamięci z czasów Szkoły Teatralnej?**

Spośród wielu pedagogów najżywiej wspominam Władysława Woznika, który uczył nas, że wiersz to nie piękne mówienie, ale myślenie wierszem. Za prozę cenię Halinę Gryglaszewską i Zdzisława Mrożewskiego, który robił z nami *Uczone białogłowy* jako dyplom. W szkole nie byłam amantką, raczej stawiałam się nią potem. Tak jakbym piękniała z czasem... Grałam Filamintę i pamiętam, że Mrożewski śmiał się z tego, co robiłam, a ja nie posiadałam się ze szczęścia. Było dla mnie rewelacją, że to, co robię na scenie, jest po to, żeby ktoś się z tego śmiał. Teraz młodzież ucząca się aktorstwa znacznie więcej wie o sobie i o swoim przyszłym zawodzie niż myśmy wiedzieli.

**Z oficjalnych annałów wynika, że debiutowała Pani rolą Soni w spektaklu *Pozwólcie mi zmartwychwstać* w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu w 1958 roku. Czy rzeczywiście ten spektakl traktuje Pani jako początek swojej kariery zawodowej?**

Kiedy znalazłam się w Teatrze Zagłębia w Sosnowcu dostałam zastępstwo w *Pozwólcie mi zmartwychwstać*. To była straszliwa radziecka komedia. Spektakl odbywał się poza teatrem, w jakiegś sali teatralnej czy w domu kultury w Gliwicach. Byłam tak przestraszona, że patrzyłam tylko w podłogę. Pamiętam czysto wyszorowane deski, które były moją pociechą.

Potem trafiłam do Kielc, gdzie z kolegami robiliśmy tak zwany Teatr Propozycji, z inicjatywy Janka Bleszyńskiego, reżysera, później dyrektora teatrów. To pozwoliło mi na wolny kontakt z literaturą. Odnajdywałam coś bliskiego sobie, ponieważ język dramatów wydawał mi się jeszcze wtedy nie do końca dostępny. Robiliśmy *Listy do Mileny Kafki*, *Muchy* Sartre'a, *Elektrę* Giraudoux.

Ale poza tym dużo grałam w kieleckim teatrze, później w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie u Krystyny Skuszanki i Józefa Szajny.

Niespełnionym moim marzeniem była praca z Konradem Swinarskim. O mały włos nie doszło to tego spotkania, bo Zygmunt Hübner chciał mnie zaangażować do Starożytności, kiedy był tam dyrektorem. Tak się nie stało. Przyjechałam do Warszawy, już się rozminęliśmy. Zachwycali mnie też wtedy Jerzy Jarocki i Erwin Axer, ale nasze drogi nigdy się nie zeszyły.

Moimi reżyserami tamtego czasu były Lidia Zamkow, u której zagrałam Helenę w *Snie nocy letniej* i Izabela Cywińska, która obsadziła mnie w tytułowej roli w *Ifigenii w Taurydzie*. Także doświadczenie pracy z Bohdanem Husakowskim było bardzo istotne. *Księżniczka na opak* wywrócona Calderona w imitacji Rymkiewicza, w której grałam Giletę. Odkrywałam wtedy własną charakterystyczność. Grałam urodę i wdzięk brzydoty. Ta rola podobała się zresztą Swinarskiemu.

**Nigdy nie czekała Pani biernie, aż instytucjonalny teatr obdarzy Panią ciekawym zajęciem. Teatr Pro-**

**pozycji jest tego przykładem, ale także bardzo wcześniej zaangażowała się Pani w pracę z amatorami, która trwała latami.**

Byłam zupełnie młodą aktorką, kiedy zaczęłam pracować z młodzieżą. Rzuciłam się chętnie we wszystkie działania teatralne. Moje związki z młodymi nie były stereotypowe. Zamykaliśmy się w Domu Kultury Huty im. Lenina i pracowaliśmy całe dni. Gotowałam wielki gar grochówki, przynosiłam jakieś produkty z domu, bo chciałam ich mieć cały czas dla siebie. Oni się nie rozpraszali, ja im siedziałam na głowie. Na przestrzeni 10 lat zrobiłam z nimi kilkanaście spektakli nagradzanych na festiwalach. *Żołnierze – poeta, czasu kurz*, na podstawie wierszy Baczyńskiego, obejrzał Kazimierz Wyka, który powiedział, że scenariuszem tego przedstawienia mogłabym zrobić pracę magisterską na polonistycę.

Później prowadziłam kilkakrotnie warsztaty teatralne w Kielcach. Zajmowałam się kilkunastoma teatrami. Nie znałam miary. Na zakończenie warsztatów odbywał się dzień teatru. Przez główną ulicę Kielc szedł gigantyczny pajac, od asfaltu ponad kamienice. W wielu bramach grano spektakle teatralne. Były też próby happeningów. Pamiętam, że postawiliśmy na najbardziej ruchliwym skrzyżowaniu człowieka z łóżkiem, który wstawał, golił się, palił papierosa, jadł bułkę... Ludzie tłumnie gromadzili się wokół tego zdarzenia. To były w moim przekonaniu bardzo ciekawe doświadczenia i teraz bym się ich nie wyparta.

Wymyśliłam też uliczny incydent poetycki: *Wędrująca wiersze*. Grupy recytatorów stały chwilę w jednym miej-



scu, potem przenosiły się w inne, a ludzie zatrzymywali się i słuchali poezji.

Stawałam się coraz bardziej samodzielna. Tak, jakbym stała na odpływającej krze... Nie walczyłam o to, żeby grać w teatrze czy w filmie, pojawiać się na okładkach pism kobiecych. Jednak nieprzerwanie miałam coś do zrobienia. I zdarzyło się, że w plebiscycie na ulubionych aktorów Krakowa znalazłam się obok Ani Seniuk i Leszka Herdegena.

**Jest Pani w zespole Teatru Studio od początku jego istnienia, czyli od roku 1972. Za dyrekcji Józefa Szajny zagrała Pani chyba we wszystkich jego spektaklach, między innymi wielkie role w *Replike* czy *Cervantesie*. Co myśli Pani o tym teatrze, czy – jak powiedziałby Szajna – teatrze?**

Z Józefem Szajną można było odkryć teatr spoza literatury. Pomysł uruchomienia wstrząsających *Reminiscencji* – wystawy plastycznej – przez wprowadzenie aktorów był niezwykle, oryginalny. Tak powstała słynna *Replika*. Nie było łatwo: dzwigaliśmy protezy, manekiny, biegaliśmy. Kiedy graliśmy ten spektakl po raz pierwszy na festiwalu w Edynburgu, mieliśmy posiniaczone, pokrwawione nogi. Z czasem ubywało nam siniaków i ran. To było jak nauka chodzenia... Próba animacji, utożsamiania się z kukłami w śmietniku starych butów, zmuszały nas do szukania podtekstów. Szajna podpowiadał różne zachowania, myśmy je rozwijali. Widzowie słyszeli nasze oddechy, jęki, krzyki... Graliśmy kilkanaście lat, w wielu krajach świata.

*Don Kichot* Cervantesa był dla Szajny punktem wyjścia do napisania własnego *Don Kichota*. Spektakl nosił tytuł *Cervantes*, był jednym z szajnowskich teatralnych portretów, jak *Witkacy*, *Dante*, *Majakowski*.

Dama Serca, którą grałam, była jedną wielką nieoczywistością. Raz młoda, raz stara, raz ładna, raz brzydka... Chociaż dziwką jestem, dziewicą zostać pragnę – mówiłam to po hiszpańsku grając w Meksyku. Dama Serca miała olbrzymią perukę z rafii.

W *Witkacym* włosy Rosiki to zużyta magnetofonowa ruda taśma. Pięknie szeleszciała w ruchu, więc chciało się zagrać szelest włosów, tchnąć życie w sztuczne nagie piersi – atrybuty seksbomby dopowiedziane przez scenografa, ale wyolbrzymione przeze mnie zagrana nadkobiecością.

Żeby zaistnieć w obrazie, którego było się częścią, trzeba było, większej niż przeciętnej, wyrazistości. I jeszcze: Szajna odczuwał aktorskiej kokieterii – miał jakiś rodzaj słuchu, tępił w nas banał, sztampę czy aktorstwo obyczajowe. Myślę, że Józef Szajna jest wielkim poetą obrazu. Wiele mu zawdzięczam. Do dziś istnieję w pamięci widzów tamtych przedstawień jako aktorka Szajny, to zaszczytne miano.

**Po Józefie Szajnie przyszedł do Studia Jerzy Grzegorzewski. Obaj są reżyserami – plastykami, a jed-**

**nak ich teatry są zupełnie różne. Na czym polega, Pani zdaniem, ta różnica?**

Wizja Szajny nie dotykała tak mocno aktora jak wizja Grzegorzewskiego. Nie stawała na linii autor – reżyser – aktor, a to jest wektor zobowiązujący... Ta strzała przechodzi przez tekst, idzie od autora przez reżysera do aktora, a za nim jest jeszcze widz. Strzała musi przebiec wszystkich na wylot. W teatrze Szajny aktor był znakiem. Nie twierdzę, że aktor – znak umniejsza pojęcie aktorstwa, ale wymaga innej ekspresji. Niekiedy nadekspresji i odejścia od aktorstwa psychologicznego. Wielkim wydarzeniem w moim życiu aktorskim były *Parawany* Grzegorzewskiego. Grzegorzewski bardzo wyraźnie widział postać Wardy, którą grałam. Widział tę postać do tego stopnia, że sam mnie charakteryzował, sam mnie malował. To było fantastyczne. Wydawało mi się, że dotyka mnie ręka czarodzieja. Po kilkudziesięciu przedstawieniach już nie zawsze bywał w teatrze. I ja, kiedy nie byłam przez niego dotknięta, czułam, że nie powinnam wyjść na scenę. Był niesłychanie wymagający. Pamiętam, że musiałam nieomal zmienić sposób mówienia, żeby go zadowolic. Barwa głosu i rytm, w jakim mówiłam, podkreślały cechy apodyktyczności tej burdelmamy. Ona była historycznie apodyktyczna. Męska zarazem. Z trudnością poruszałam się na przeraźliwie wysokich koturnach. Jak wielka dumna lalka, która może lada chwila się rozpaść. Sama dla siebie byłam w tej roli odkryciem.

Chciałam wypełnić sobą tę silną wizję plastyczną. To jest coś, za czym tęsknię. Jestem pewna, że to aktor daje swój krwiobieg, swoją twarz, głos, oko, sposób poruszania się, oddychania, ale im bardziej służy wizerunkowi narzuconemu przez reżysera – inscenizatora, tym większa jest siła transformacji, jest wtedy magiczna. Nie wtedy, kiedy aktor z reżyserem poczciwie przy stole coś wymyślą, uzgodnią. Nie... To się odbywa przemocą. Postać niekiedy wydziera się z aktora przemocą. To jest jak zaklęcie duchów, jak hipnoza. Stajesz się kims innym, równocześnie będąc sobą, ale taką, jakiej nie domyślałaś się w sobie. Drugim ważnym dla mnie spektaklem była *Pułapka*, grałam Matkę partnerującą wybitnemu Markowi Włóczewskiemu. Grał Ojca, przez którego cała rodzina była sterroryzowana – zarówno w widzeniu Różewicza, jak zapewne i w życiu Kafki. W jego domu panował system patriarchalny do potęg. To nie było tak, że Matka to są drugie skrzypce, to była właściwie altówka. Matka kobieca, demonstrująca bierność miłości do męża i syna, ale w tej uległości chciałam zagrać upór i zamierzoną egzaltację, będącą jakby inną siłą. Skrót, przedziwne skrót. Rozumiałam i akceptowałam to, co Grzegorzewski wycyzniał z tekstem sprowadzonym niekiedy do minimum, bo postać na tym nie traciła. Jakbym w dalszym ciągu mówiła wielkie monologi milcząc, nosząc je w sobie z wiarą, że widz je widzi – słyszy. Ulega wrzące



niu, że jestem wręcz gadatliwa, chociaż nie otwieram ust. Tylko te dwie role zagrałam u Grzegorzewskiego, ale byłam dumna, że należę do jego zespołu.

**Światowe Towarzystwo Beckettowskie uznało Panią za jedną z ośmiu najlepszych odtwórczyń ról Becketta na świecie. Znalazła się Pani, obok Billie Whitelaw i Madelaine Renaud, w książce *Women in Beckett* wydanej w 1990 roku w Ameryce.**

To wielkie wyróżnienie zawdzięczam Antoniemu Liberze. Dzięki niemu Beckett stał się dla mnie objawieniem. Moim zdaniem nie ma poznania teoretycznego, ale doświadczenie tekstu, który zostaje w nas umieszczony, przechodzi przez nasz system emocjonalny i wyobraźnię, jest jedyne w swoim rodzaju. Ono weryfikuje literaturę i pozwala jej ucielesnić się. Człowiek Becketta – wiecznie osamotniony, nie mający nikogo ani niczego. Nigdy, nigdzie, nic... Takie *wcale*. Możliwość zobaczenia siebie bez względu na płeć, wiek, urodę. Dla Becketta nic poza człowieczeństwem nie ma znaczenia. Wymaga to od aktora natychmiastowych wyczyn: pokonania w sobie odruchów aktorstwa mieszczańskiego. Najpierw zagrałam w *Komedii* u boku Tadeusza Łomnickiego. W drugiej części wieczoru Łomnicki grał *Ostatnią tasmę Krappa*. Kontakt z nim był dla mnie wielkim przeżyciem. Sama przeszłam przez inny teatr: U Szajny czy Grzegorzewskiego, wobec silnej wizji reżyserskiej, aktor był zaledwie jednym z elementów przedstawienia. Gdy zobaczyłam Łomnickiego zrozumiałam, jak ważny może być aktor, który staje się pulsem tekstu.

Po *Komedii* Libera obdarzył mnie trzema kobiecymi jednoaktówkami. Praca nad monologiem *Ust z Nie ja* na początku była męczarnią. Dopiero potem, kiedy spektakl był gotowy, odkryłam, jak to wszystko się zrasta. Cały tekst składa się ze strzępów zdań, z których każde musi mieć sens... Libera jest wierny Beckettowi, więc staraliśmy się sprostać jego wymogom. Ten monolog musiał być powiedziany w czternastu minut. Billie Whitelaw, wybitnej angielskiej aktorce, dla której Beckett napisał *Nie ja* i z którą pracował jako reżyser, było tak trudno, że podobno płakała przy tym. Uzyskanie takiego tempa mówienia, aby zamknąć się w ściśle określonym czasie, nie tracąc niczego z interpretacji, jest rzeczywiście bardzo trudne. Ja, kiedy doszłam do osiemnastu minut, rozplakałam się z radości, a czternaście – było sukcesem. Trzeba wiedzieć, że odczytanie *Nie ja* wymaga około czterdziestu minut. Kobieta z *Kroków* musi zrobić podczas spektaklu dokładnie 270 kroków. Każde przejście po smudze światła – dziesięć kroków – staje się znakiem czegoś innego niż chodzenie. Probując tę jednoaktówkę przypominałam sobie mojego dziadka, który chadzał z założonymi do tyłu rękoma. *May z Kroków* obejmuje samą siebie z chęcią schronienia się w sobie, ale i z potrzeby bycia przytuloną przez kogoś.

Cierpi na brak poczucia istnienia. Wydaje jej się, że jej nie ma. Chodzeniem udowadnia sobie, że żyje. Mówi o sobie w trzeciej osobie: „(...) Stara pani Winter, siadłszy ze swą córką do kolacji po odmówieniu pacierza, przelknęła niemrawo parę kęsów, po czym odłożyła nóż i widelec i pochyliła głowę. Co ci jest, mammo?, zapytała córka, bardzo dziwna dziewczynka, choć prawdę mówiąc wcale już nie dziewczynka... potwornie nieszczęśliwa (...)”. To zatrzymanie, zachłyśnięcie się tekstem, było dla mnie najważniejsze.

Kobieta z *Kofysanki* cały czas siedzi w bujającym się fotelu, patrzy w okno i pragnie, aby zobaczył ją ktoś w *jakimś innym oknie*. Przez cały spektakl w milczeniu słucha swojego głosu z taśmy. Trudno mi było milczeć, za każdym razem wydawało mi się, że powiedziałabym to lepiej niż ja z taśmy. Aż w końcu zrozumiałam, że tak musi być. Ta kobieta nie może mówić, bo to już byłby akt wyjścia na zewnątrz. W moim milczeniu widz musi usłyszeć wołanie o ratunek. Nie robię żadnych min, omal nie powinam mrugać... i prawie mi się to udaje.

**Nazwano Panią królową polskiego monodramu. Od lat podróżuje Pani po całym kraju i świecie, często docierając do miejsc, w których ludzie nigdy nie mieli sposobności, aby obejrzeć przedstawienie teatralne. Dlaczego sięgnęła Pani po tę formę wypowiedzi?**

Początek był z miłości. Tak wielkiej, że chciałam z teatrem zostać sam na sam. Precz reżyser, precz scenograf... Tylko tekst ze mną, we mnie i widz. I będziemy sami. Wynikło to z odwagi młodości i z tej miłości właśnie, której nie mogłam do końca spełnić, bo wiecznie przeszkadzało mi to, że mam na scenie wszystkiego za dużo.

W latach mojej młodości Teatr Jednego Aktora też był młody i bardzo atrakcyjny, był odkryciem. Wybitni aktorzy sięgali po tę formę wypowiedzi. Zwykle oszczędną scenicznie, poza wspomniałą *Wieżę malowaną* Wojciecha Siemiona.

Ja, zarażona już potrzebą usceniczniania, gardziłam kolegami, dla których scenografia to „stolik i krzeselko”. *Sonatę księżycową* (współczesna poezja grecka) inscenizował Józef Szajna. Grałam starą kobietę w rozpadającym się domu, byłam w marynarce na lewą stronę i wielkich męskich butach. Ściany domu były z podziurawionego tiulu – dziury wypalał Szajna papierosem. *Postorałki polskie* wg Harsymowicza grałam w imitacji szopki z drewnianymi aniołami i diabłem, *Czarownica musi przyjść* (teksty staropolskie) – z wielką czarną szmatą, która zmieniała znaczenia.

Wspominam te pierwsze spektakle nie bez dumy, bo prostymi środkami uzyskiwałam niezłe efekty, zawsze zakładając, że musi się dzieć coś, co zwiększa wagę tekstu. Ważna jest proporcja tekstu do działań scenicznych. I forma – znalezienie znaku metafory. *Bal u Salomona* Gałczyńskiego zagrałam z gazetami wziętymi z drukarni (tzw. „szczotki”, takie gazety z nieudanymi twarzami). Wtedy

jeszcze gazeta na scenie nie była ograna; powstawały maski, widma, ruch papieru.

Wróciłam też do stolika i krzeselka w monodramie – recitalu *Portret kobiety* Wisławy Szymborskiej. Zagrałam go wiele razy w Polsce, ale też we Francji po francusku, w Londynie z aktorką angielską, trzykrotnie we Włoszech: w Rzymie z Pamelą Vioresi (aktorką Strehlera), w Wilnie z Ingą Burneikaite. Odkryłam w sobie późną miłość do Mickiewicza – tak jakby trzeba było do niego dojrzeć. Do dziś gram *Pana Tadeusza*. Wiersz jest jak kostium, w który się aktor przebiera, ale powinien on leżeć na nim „jak ulał”. Trzeba dać z siebie to, co się ma najlepszego. Wtedy następuje magiczna wymiana: dając – biorę od publiczności jej współudział, akceptację. Kiedy ktoś powie po spektaklu: – Jaki to dobry tekst – to wiem, że to też dzięki mnie. Z *Panem Tadeuszem* też dużo podróżowałam po Polsce i świecie.

Na festiwalu w Pierrefonds, dla francuskiego producenta, zrealizowałam *Matkę Witkacego* w swojej adaptacji; grałam *Matkę* i *Leona*. Nie powstała polska wersja, ale od tego spektaklu zaczęła się seria ról męskich.

Kolejną stała się *Yourcenar*, prapremiera przygotowana dla Górnośląskiego Festiwalu Kameralistyki w Teatrze Rozrywki w Chorzowie. Tekst wg *Pamiętników Hadriana* Margueritte Yourcenar, a także *Rozmów z Yourcenar* autorstwa Mathieu Galey. Reżyserem była Ewa Bułhak, scenografem – Barbara Falender, autorem muzyki – Aleksander Lasoń. W rolę dziennikarza wcielił się Artur Świąt, później Bartek Bobrowski. Grałam pisarkę i *Hadriana*, przechodzenie w rolę męską pasjonowało mnie. *Yourcenar* pisała wymyślony pamiętnik *Hadriana*, ja – grając go – stwarzałam kolejny apokryf.

**W Teatrze Studio możemy oglądać Pani monodram *Biesiada u hrabiny Kotlubaj*. Dokonała Pani adaptacji i wyreżyserowała młodzieńcze opowiadanie Witolda Gombrowicza pod tym samym tytułem.**

Chciałam zagrać Gombrowicza. Mam jego fotografię z dedykacją dla mnie, dostałam ją od Rity, wówczas jeszcze Rity Labrosse. Wydawało mi się, że jestem w stanie zrozumieć epokę i język pisarza. Dawniej marzyłam o zagranii *Królowej w Iwonie*, *księżniczce Burgunda*, to się nie zdarzyło. Chciałam zrobić adaptację tego dramatu przeprowadzając akcję przez postać *Małgorzaty* – byłby to monodram, ale pomysł chyba zbyt karkołomny.

Czekałam na Gombrowicza, napięcie rosło, czułam się niemal nie napisaną przez niego postacią. No i wybrałam *Biesiadę u hrabiny Kotlubaj* – chciałam zrobić niespodziankę sobie i przyjaciółom z Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, gdzie odbyła się prapremiera, później przeniesiona do Teatru Studio.

Nie lubiłam tego opowiadania, dopóki nie znalazłam, kopiąc żarliwie w *Dziennikach* i wywiadach, fragmentów, które nadają *Biesiadzie*... szerszą perspektywę oraz możli-

wość spojrzenia na bohatera opowiadania – gościa hrabiny Kotlubaj – jak na młodego Gombrowicza; że to on zмага się z kalafiozem, że to jest jego, Gombrowicza, poniżenie.

Obcując z klasyką wciąż mam kilka pozycji, które czekają na realizację. Jednak teraz dość nerwowo rozglądam się za tekstem współczesnym. Oczywiście to nie będzie Sarah Kane... Czasem znajduję ślady tekstu współczesnego, który jest poetycki... Bo nie widzę się w publicystyce. Język, forma są dla mnie najważniejsze. Choćby nie wiem jakie treści padały ze sceny: wiążące się ze współczesnością, atakujące ją, ważkie – nic nie jest w stanie mnie poruszyć, jeżeli nie jest napisane szczegółnym językiem.

Wciąż uczę się kawałów tekstów dla samej siebie. Dla przyjemności mówienia. Apetyt na jakiś tekst... Żartocznosc w moim przypadku. Pewne fragmenty wydają mi się tak smakowite, że nie jestem w stanie im się oprzeć. Umiem tylko na pamięć, że na bezludnej wyspie byłabym biblioteką.

**Zapewne ten sam apetyt na tekst sprawia, że zajmuje się Pani reżyserią. Ta przygoda zaczęła się wiele lat temu. Zadebiutowała Pani jako reżyser w 1968 roku w Nowej Hucie.**

Tak, to była *Ballada wigilijna* w Teatrze Ludowym, którą Ernest Bryll napisał na zamówienie Ireny Babel, ówczesnej dyrektorki Teatru, zadedykował mi ten utwór (w oryginale *Po górach, po chmurach*). Zaprosiłam do współpracy Skaldów, to był początek ich późniejszej sławy, a Maryla Rodowicz, która śpiewała partię Matki Boskiej była studentką.

Piękną scenografię zrobił Adam Kilian. To była prawdziwa szopka krakowska budowana podczas spektaklu; już wówczas miałam *ideę fixe*, żeby scenografia nie była dekoracją, ale pretekstem do akcji. Niechętnie mówię o reżyserii, powinna mówić sama za siebie.

Zrobiłam 15 przedstawięń. Nie nudnych. Przydatnych teatrowi. Jestem dumna, że *Tristan i Izolda* w Teatrze Współczesnym w Szczecinie idzie przy pełnej widowni i że ma to być grane na Sylwestra! A *Ballady i romanse* w Teatrze Śląskim im. Wyspiańskiego w Katowicach nie schodzą z afisza już ósmy sezon. Początkowo myślałam, że potrafię zrobić tylko to, co umiem na pamięć. Stąd *Ballady i romanse*, *Pan Tadeusz*, *Dziady cz.II*, ale też *Fredro*, *Słowacki*.

Ośmielałam się coraz bardziej, wciąż pozostając w wierszu. Teatr wierszem, ale nie rapsodyczny, raczej wiersz w akcji, sytuacja sceniczna, obraz w służbie wiersza, jego treści i rytmu.

Mój powrót do reżyserii miał miejsce dzięki Annie Augustynowicz w Teatrze Współczesnym w Szczecinie. W czasach swego liceum Anna była laureatką Konkursu Recytatorskiego, kiedy ja zasiadałam w jury. Pamiętam, że było to w Lublinie. Byłam wtedy w ciąży i dość ryzykancko zagrałam tam *Bal u Salomona*. Anna to zapamiętała i po latach odezwała się do mnie, już jako dyrektor arty-



Irena Jun w monodramie *Yourcenar*. Reż. Ewa Bułhak

styczny, z prośbą, abym coś wyreżyserowała w Szczecinie.

Znalazłam świetnych partnerów: Olę Semenowicz i Jerzego Kalinę, z którymi łączy mnie stała współpraca i przyjaźń, projekty, rozmowy, często w pociągu, bo nasze spektakle dzieją się poza Warszawą. Tu westchnę: recenzji nie jeżdżą za mną. Z krytyką jest trochę jak z modą: teraz nosi się młoda reżyseria, młoda dramaturgia, nie wzbudza zainteresowania klasyczny repertuar, chyba, że przeniesiony do kopalni soli czy stoczni.

Mam może aż po nauczycielski zakorzenioną potrzebę wydobywania sensu, tak jakby wieloosobowe spektakle były w istocie moimi monodramami, gdzie odpowiadam za każde słowo i obraz. To jest i dobre, i złe. Złe, bo mam kłopot z tzw. *przełożeniem* na metaforę, może mniej rozumiałą, ale odważniejszą, a dobre, bo dbam o każde słowo. Aktor mówi wyraźnie nie tylko dzięki dykcji czy emisji głosu, ale wtedy, kiedy wie, co i po co mówi.

Ogromną wagę przywiązuję do komunikacji. Bardzo zależy mi na tym, aby widz nie nudził się w teatrze i aby nie czuł się wyobcowany. Spektakl musi być znaczący, żebyśmy potrzebowali siebie nawzajem. Ta wymiana: daję – biorę, o której mówiłam, jest konieczna między mną a publicznością.

**Bardzo dziękuję za rozmowę.**