

AKTOR NIE MUSI SIĘ PODOBAĆ

Rozmowa z Ireną Jun, aktorką Teatru Studio w Warszawie

KRZYSZTOF SIELICKI Czy można mówić o specyficznych cechach polskiego aktorstwa?

IRENA JUN Myślę, że dwie cechy wyróżniają w pewien sposób naszych aktorów: poczucie samodzielności w działaniach teatralnych oraz śmiało korzystanie ze środków bujnych, bardzo ekspresyjnych. Obie te skłonności powodują, że wielu aktorów tak w przeszłości, jak i obecnie, próbuje odważnie przekraczać czy to tradycje środków teatralnych, czy po prostu typowe u nas obowiązki teatralno-urzędnicze, gdy prawie urzędem staje się teatr, do którego chodzi się tylko po gaźę.

Jest Pani autorką wielu znakomitych monodramów, które pokazują nowe możliwości teatralnej wypowiedzi. A jednocześnie od lat gra Pani w przedstawieniach Józefa Szajny, którego wizja teatru różni się całkowicie od szeroko przyjmowanych stereotypowych wyobrażeń. Czy zdecydowanie oddziela Pani od siebie te dwa rodzaje aktywności scenicznej?

Wcześniej zaczęłam dość świadome uprawianie teatru jednoosobowego. Wiedziałam, że powinien być jakiś inny. Interesowałam mnie pewien rodzaj teatru

poetyckiego, który by posiadał wyróżniającą go formę. Dążenie do znalezienia tej formy polegało przede wszystkim na odrzuceniu pokusy recytacji aktorskiego, wyboru fragmentów własnych najlepszych ról składających się na spektakl, ale także pokusy całkowitego podporządkowania się pisarzowi. Miała to być próba pełnego teatru — tyle że z jednym wykonawcą. I wtedy z pomocą przyszedł mi reżyser, z którym pracowałam w teatrze: Józef Szajna. Inscenizował mój pierwszy monodram. Uświadomił mi znaczenie wizualności teatru jednoosobowego, a także konieczność nadania elementom plastycznym (rekwizyt, kostium) właściwości metaforycznych. I jeszcze: przynależne tej formie proporcje działań aktorskich w stosunku do tekstu — tego scenicznego „dziania się”, co pozwoliło mi odróżnić mój teatr od form rapsodycznych, tylko recytowanych. A więc teatr taki nie będzie pokazywał codziennej rzeczywistości, lecz rzeczywistość poetycką.

Ze spotkań z teatrem Szajny wyniosłam jeszcze jedną ogromną korzyść: poczucie znaczenia przestrzeni scenicznej. Wolor i kontakt z przestrzenią zastaną. Konieczność transformacji przyrodzajowej przestrzeni tak, aby była ona zawsze sprzymierzeń-

cem aktora. Doświadczenie to było mi niezwykle potrzebne wtedy, gdy grałam swe przedstawienia w klubach, salach teatralnych, miejscach zupełnie przypadkowych.

Jednak obserwując Pani monodramy, czy to oparte na większych fragmentach literackich, czy też montaż (wierszy, prozy, innych komunikatów słownych, i widząc Pani role w spektaklach Szajny, trudno jest właściwie określić, jak przebiega współpraca aktora z reżyserem o takiej osobowości.

Praca ta niewiele ma oczywiście wspólnego z typową analizą, jakiej potrzebuje aktor pracujący w „zwykłym” teatrze. Nie istnieje tu ciąg logiczny, rozwój postaci, żaden stereotyp budowania roli. W zamian: olbrzymie pole do popisu dla aktora wrażliwego na formę. Podstawową cechą pracy aktorskiej jest umiejętność zaiśnienia w zdarzeniu plastycznym na scenie. Napięcia powstające między aktorami, reżyserem, elementami plastycznymi a okruciami tekstu mogą ujawnić się tylko na próbie. Tu bardzo niewiele można wymyślić sobie w domu. Tak więc jest to głównie praca wyobraźni. Tylko to, co stworzyć między sobą a przedmiotem, może animować

również wyobraźnię widza. Ode mnie zależy, jakiego rodzaju skojarzenia i metafory mogą wyniknąć z mojej walki z przestrzenią i przedmiotem: poetyckie czy drastyczne, nieoczekiwane czy „zerowe”.

W teatrze Szajny inaczej powstaje kontakt sceny z widownią. Jak go Pani odczuwa?

Są to fascynujące spotkania. Teatr tradycyjny, choćby najlepszy i choćby najbardziej otwarty na pomysły aktora, zawsze zmusza do pozostawania w pewnych ramach. A to mnie nie interesuje. Czulałabym się tam trochę jak eksponat muzealny, do którego widzowie podchodzą i „zwiedzają”. Ja tego nie chcę. Z kolei, grając monodramy stykam się z tak wieloma i tak różnymi widzami, że często zdarza się, że to oni właśnie stają się siłą kreatywną przedstawienia.

Sądzę, że kontakt teatralny to rodzaj spożywania aktora przez widza. Widać to wyraźnie w czasie przedstawień Szajny. Niektóre elementy są natychmiast przyjmowane, inne odrzucane, jedni widzowie znajdują z nami kontakt emocjonalny, drudzy po pewnym czasie, jeszcze inni — wcale. A my na scenie pragniemy pokazywać widzom coś nowego, w co sami czujemy się wtajemniczeni. Czyli twórcy teatralni powinni mierzyć bardzo wysoko, aby część z tego, już na innej płaszczyźnie, mogło zostać przyjęte przez widownię wciągniętą w krąg pewnej tajemnicy, zawsze rozumianej tylko częściowo.

Dobrym przykładem może tu być „Replika”. Widzowie w wielu krajach mieli możliwość zapoznania się z tym dziełem. Dzisiaj „Replika” straciła oczywiście wie-



Irena Jun w „Smierci Ofelii” Wyspiańskiego

larnej postaci. Istniejące dziś swoiste „streszczenia” Repliki są, moim zdaniem, całkowicie zbędne, gdyż zacierają podstawowy sens tego zdarzenia. Potem nastąpiły spotkania z najróżniejszymi widzami. Odbiór Repliki był najrozmaitszy, zależny od miejsca czy kręgu kulturowego, ale nigdy nie spotkał się z obojętnością. Bardzo bym pragnęła, aby Szajna zaproponował nam jeszcze kiedyś podobną przygodę twórczą.

Innym ważnym Pani doświadczeniem, już z lat ostatnich, są liczne role beckettowskie w przedstawieniach Antoniego Libery. Mówi się dziś, że stała się Pani „aktorką beckettowską”.

Kiedy Beckett spada na aktora, to musi wydarzyć się coś niezwykłego. Dzieje się tak zawsze, gdy aktor spotyka się z naprawdę wielkim pisarzem. A nie zdarza się to zbyt często. Wtedy świadomość aktora ulega ogromnej przemianie i wzbogaceniu — dlatego tak bardzo dla mnie cenne jest to nowe doświadczenie. Można dziś o nim mówić na wiele sposobów. O rozpoznaniu struktury dramatycznej tekstu, o formie teatralnej wpisanej w dialogi i o tym cudownym poczuciu, że rozwiązywałam wiele beckettowskich problemów po raz pierwszy na polskiej scenie, choć to przecież autor znany i grany u nas od lat.

Na scenie Studia pokazaliśmy cykl złożony z trzech wieczorów teatralnych, dla mnie najważniejsze było oczywiście przedstawienie składające się z jednoaktówek: *Nie ja, Króki i Kołysanka*, po raz pierwszy zestawionych w taki sposób. Przypuszczam, że taki, a nie inny kształt aktorski

le ze swej awangardowości, ma się za to poczucie obcowania z dziełem pełnym, bogatym, niezwykle przejmującym poprzez swoistą „klasycyzację”. Czym jest dla Pani to spotkanie?

Rodziliśmy wtedy, w 1972 r., Replikę wspólnie z Szajną. Udział aktorów w powstaniu tego spektaklu jest ogromny, z czego wi-

dzowie nie muszą oczywiście zdawać sobie sprawy. Nie wyobrażaliśmy sobie zupełnie rodzaju rezonansu, jaki wywoła. Pamiętamy, że wtedy wiele środków użytych w tym spektaklu było zupełnie nowych. Okazało się przede wszystkim, że można całkowicie odejść od literatury. Sens wyrastał z rozwijającej się metafory, przedstawianej w afabu-