



Chorujemy na samotność

Zbiorów
Dokumentacji ZO ZAS

ROZMOWA Z IRENĄ JUN

TA aktorka, którą może jeszcze pamięta publiczność Kielec, Krakowa i Nowej Huty, a dziś na scenie Teatru Studio ma okazję podziwiać warszawska, nie występuje zbyt często w telewizji, nie grywa w filmie. A jednak jest doskonale znana wszystkim tym, których ciągle od nowa fascynuje teatr żywego aktora.

Gdybym miał własny teatr, wystawiłbym dla Ireny Jun wszystkie najpiękniejsze dramaty światowej literatury. Wiem, że w królewskich gronostajach i tachmanach, w tragedii i komedii, w kostiumie odległych epok i w standardowym ubraniu dni dzisiejszych pozostałaby zawsze człowiekiem. Pełnym, pięknym i brzydkim, ludzkim w krzyku rozpacz i w wyzwalającym śmiechu. Byłaby zawsze aktorką bezwzględnej prawdy.

Bo świadomość rzemiosła, własnej cielesności, artystycznego genre'u, własnej estetyki nie pozwala tej świetnej aktorce zagubić tego, co w starej sztuce historyonów zawsze było i jest najcenniejsze: ukazywania spoza tysięcy twarzy, masek, gestów, grymasów, głęboko człowieczego oblicza bohaterów scenicznych dram, w blaskach i nędzach ich kondycji. Wrocławskim entuzjastom dobrego teatru Irena Jun jest znana z prezentacji licznych monodramów, m. in. „Pastorałek polskich” wg Harasymowicza, „Śmierci Ofelli” Wyspiańskiego, „Czarów i czartów polskich” Tuwima, „Balu u Salomona” Gałczyńskiego.

Urzekają w nich nie tylko wdziękiem, inteligencją, ciepłem, kobiecym czarem własnej prywatności, ale przede wszystkim tym rzadkim darem kreowania z poezji fascynującego teatru. Z sobą w roli głównej i jedynej. A to nie takie proste, jak się niektórym wydaje.

— W swej pozainstytucjonalnej działalności od lat jesteś wierna poezji. Pamiętam, że już w krakowskiej szkole teatralnej...

— Poezja interesowała mnie znacznie, znacznie wcześniej. Szkoła była wzbogaceniem pamięci o kilkadziesiąt nowych tekstów, o umiejętność wczytywania się, wgrzanie w poezję, w strukturę wiersza, w wielość znaczeń poetyckiego słowa. Była uczeniem się jego artystycznego przekazu, recytacji, deklamacji czy też — jak to nazywał znakomity aktor i pedagog, nieodżałowany Władysław Woźnik — mówienia wierszem. To określenie najtrafniej oddaje chyba sens tej edukacji. Bo wierszem trzeba mówić.

— Wczesne miłości bywają namiętne, ale na ogół krótkotrwałe.

— Ta moja, która przez lata nie straciła nic ze swej atrakcyjności, zrodziła się w czasach szczególnych. W czasach okupacji. Zamiast bajek na dobranoc słuchałam wierszy. W rodzinie, wśród przyjaciół, ukrywających się, poezja czytana, śpiew, były jedynym kontaktem z kulturą narodową. Wtajemniczeniem niezapomnianym, utwalonym, spotęgowanym przez sytuację totalnego zagrożenia, w której wszystko, co polskie, miało wartość zwielokrotnioną.

— Poezję można czytać, mówić. Jesteś aktorką „dograną”, stworzyłaś na scenie wiele znakomitych ról. Skąd więc zainteresowanie monodramem, scenicznym jedynowładztwem?

— To chęć wypowiedzenia się bez pomocy reżysera, maszyny teatru. Rodzi się zwykle, gdy aktor zaczyna „słyszec siebie”, gdy staje się świadomym, samodzielnym twórcą, aktorem-człowiekiem, mającym do powiedzenia innym coś od siebie. O życiu, o śmierci, przemijaniu.

— Ty, wytrawna aktorka, która w monodramie mogłaby oferować widzowi tylko siebie, swą sztukę, ze starych gazet, rekwizytów, szmat i atrap budujesz scenografię, poszerzasz aktorskie środki wypowiedzi o materię rzeczy.

— Nie odzegnuję się od teatru uboższego. Do spektaklu teatralnego może doprowadzić „nagi” człowiek, stający przed innymi. Ale musi posiadać bogatą, sugestywną moc, siłę kreacyjną. Aktorzy zbyt często zapominają, że nie wystarczy tylko nauczyć się tekstu na pamięć i powiedzieć go z większym lub mniejszym zaangażowaniem. W moim teatrze nie uznaję scenografii jako dekoracji, jej walorów ilustrujących. Z materii rzeczy buduję, konstruuje wraz z innymi komponentami dramaturgię przedstawienia. Elementy scenograficzne są dla mnie partnerem, tak samo jak sceniczna przestrzeń, pustka, cisza. Wyśmiewane krzesło i stół w moim jednoosobowym teatrze muszą znaczyć, stanowić zmienne znaki teatralne, dopełniające, puentujące lub kontrującą słowo, działanie, sytuację. Bywają mi potrzebne, gdy potrafią mówić. Ze mną i widzom.

— W Nowej Hucie prowadziłaś wielokrotnie nagradzany, amatorski zespół poezji, z młodymi robotnikami. Czy poezja była im potrzebna. Czy ją rozumieli, zwłaszcza współczesną?

— Przy Domu Kultury Huty im. Lenina prowadziłam „Młodzieżową estradę poetycką”. Myślę, że poezja była im młodym robotnikom potrzebna. To zdumiewające, jak kolosalny wpływ może mieć ona na rozwój osobowości, inteligencji, świadomości artystycznej i obywatelskiej. To niewyżyte instynkty pedagogiczne każały mi poświęcać młodzieży wiele godzin. Poezja stawała się czytelna dzięki czynieniu z niej tworzywa teatralnego. Młody człowiek — każdy — już przyswajając ją pamięciowo zaczyna iść ku poezji. Zbliża się do niej, zaczyna traktować jak własny tekst, gdy próbuje ją grać. Szukając aktorskich, teatralnych środków przekazu wgrzywa się emocjonalnie w każde słowo, odnajduje podteksty, odkrywa nowe znaczenia, wartości, których czasem nie zamierzył nie przewidział nawet poeta. Zostaje wtedy przekroczona bariera bierności. Zaczyna się fascynowanie, smakowanie słowa poety. W zespołach poezji, estradach, teatrach kultywujących dobrą poezję tkwi wielka siła pobudzenia wrażliwości, poszerzania wyobraźni, wprowadzania w świadomość młodego człowieka norm i wartości etycznych.

— Wśród przedstawień teatru jednego aktora coraz częściej oglądamy monodramy nazywane psychodramami. Cechuje je pewien rodzaj psychicznego obnażania się wykonawcy, identyfikacji jego przeżyć z tekstem literackim. Temu publicznemu wyznaniu, spowiedzi, niektórzy są skłonni przypisać możliwość swoistej terapii, wartości uzdrawiających.

— Rzeczywiście daje się zauważyć odejście od tekstów dających okazję do prezentacji wirtuozerii aktorskiej. Często miesza się — niekiedy w sposób barbarzyński — utwory różnych epok, autorów i konstruuje scenariusze mające wyrazić wykonawcę, jego subiektywne prawdy, widzenie świata, będące czasem prowokacją, wyzwaniem, protestem, próbą wstrząśnięcia widzem, chęcią oczyszczenia uczestniczących, próbą nie tylko społecznej, ale i psychicznej terapii.

Szansa catharsis, oczyszczenia, tkwiła w sztuce teatru zawsze. Zresztą nie tylko teatru. Wydaje mi się natomiast, że obecnie jesteśmy dość blisko momentu, kiedy aktor nie znajdzie tekstu literackiego do wyrażenia siebie, swoich niepokojów, frustracji i odrzućwszy kanony wypowiedzi artystycznej, swą tożsamość zawódową, zacznie improwizować. Będzie tylko człowiekiem wśród innych ludzi, dzielącym się z nimi własnymi sprawami. Ten typ już właściwie nieateatralnej sytuacji będzie mieć walor autentyczności, prawdy, moc terapii, gdy sprawa aktora-człowieka i widza-współuczestnika stanie się sprawą wspólną. Gdy aktor będzie tylko odważnym człowiekiem, który pierwszy zacznie mówić.

Coraz rzadziej komunikujemy się między sobą, mówimy wspólnie coś przeżywamy. Chorujemy na samotność. Stąd odwrót od klasycznego monodramu aktorskiego, poszukiwanie platformy porozumienia. Szukanie drugiego człowieka. Czy takie próby mają moc zbawiania, uzdrawiania? Chyba tylko wtedy, gdy potrafimy zapomnieć o konwensacjach i konwencjach naszego codziennego bycia, odrzucić cywilizacyjne skorupy, osłony, bariery, być do końca szczerymi, otwartymi.

Rozmawiał: PIOTR PIETRUSIŃSKI