



Irena Jun w *Kolysance* Becketta w T. Studio w Warszawie (1986). Reż. Antoni Libera

Jakby sam Beckett mnie obsadził

I r e n a J u n

Kontynuujemy cykl, w którym wybitni aktorzy wspominają swoje najważniejsze role teatralne.

Nie miałam specjalnych sukcesów w szkole. Choć im dalej, tym lepiej mi szło. Wiele zawdzięczam Zdzisławowi Mrożowskiemu, który przygotowywał z nami dyplom w krakowskiej PWST. To były *Uczone białogłowy*, grałam Filamintę i profesor Mrożewski śmiał się podczas moich prób. To spowodowało, że poczułam jakiś organiczny sens grania. Drugim odkryciem była dla mnie Halina Mikołajska, którą oglądałam w spektaklu *Szkoda tej czarownicy na stos* w Teatrze Dramatycznym i zobaczyłam w jej aktorstwie coś niejednoznacznego, co sprawiło, że zaczęłam marzyć o jakimś całkiem innym sposobie grania, niż to, do którego, jak mi się wtedy wydawało, przygotowywali mnie moi znakomici pedagodzy i co mi nie dość dobrze szło.

Ale umiałam mówić wiersze. Już w szkole miałam bardzo duży repertuar, ukrywałam to, nikt o tym nie wiedział. Wydawało mi się to dziwactwem, jednak uczyłam się na pamięć, kiedy tylko jakiś tekst mi się podobał. Moja matka pięknie mówiła i była recytatorką z bożej łaski. W domu była atmosfera kultu poezji, mówienia poezji. Recytowałam „u cioci na imieninach”... dosłownie: będąc dziewczynką wystąpiłam u cioci filozofki między innymi przed profesorem Ingardenem i profesorem Tatarakiewiczem, który wtedy był już głuchy i wystawiał złotą, tak zapamiętałam, trąbkę. I dziś, uczę się, kiedy napotkam tekst, który mi się podoba, ostatnio np. Tomasa Venclovy. Mam, pewnie jak mało kto, wielogodzinny repertuar. Z tego wzięły się zapewne teatry jednego aktora. Choć obecnie hasła: teatr jednego aktora, monodram, nie brzmią ekscytująco. Mam może jakiś kompleks uprawiania tej formy, ale wciąż grywam to tu, to tam – *Portret kobiety* Szymborskiej zagrałam we Francji, w Londynie, w Rzymie (z Pamelą Villoresi, aktorką Strehle-

ra), w Wilnie. Dla francuskiego producenta zagrałam, w swojej adaptacji, *Matkę* Witkacego jako monodram, grając matkę i Leona – nie mam polskiej wersji tego spektaklu. Moje próby robienia własnego teatru wynikały z potrzeby poszukiwania czegoś więcej, czegoś niejednoznacznego.

Kiedy zostałam aktorką, zaczęłam odnosić sukcesy, grałam dużo, miałam błyskotliwe recenzje, zwyciężyłam nawet w plebiscycie na ulubioną aktorkę Krakowa. I właściwie byłam szczęśliwa, ale to było jak małżeństwo z rozsądku. Wciąż tęskniłam za jakimś innym teatrem, marzył mi się wówczas Swinarski. Jeśli myślę, że coś mi się w życiu nie udało, to właśnie to, że nie byłam w zespole Starego Teatru i nie miałam okazji pracować ze Swinarskim.

Wkrótce znalazłam się w teatrze Józefa Szajny, najpierw w Ludowym w Nowej Hucie, potem w Studio. Nie wymieniam tytułów i ról, bo to było dawno, ale wszystkie były najważniejsze. Określana nawet byłam, i jeszcze teraz bywam, jako aktorka Szajny.

Granie w teatrze Szajny to podporządkowanie inscenizacji, z tekstem sprowadzonym do cytatu, znaku, dźwięku, gdzie trzeba było szukać innych środków, odczuć się aktorstwa estetyzującego, kokieterii aktorskiej – potrzebnej przecież i nieuniknionej w normalnym teatrze. Trzeba było mieć gotowość transformacji, ekspresji i psychofizycznej odporności, żeby nie dać się zjeść obrazowi. Nie demonizuję, przeciwnie, jestem dumna z tej przynależności i współtworzenia jednego z najciekawszych zjawisk teatralnych tamtego okresu. Po Szajnie, którego teatr był wielką szkołą wyobraźni, zetknęłam się z cudowną niejednoznacznością teatru Jerzego Grzegorzewskiego, ale wzmogło to tylko moją potrzebę grania czegoś więcej i inaczej.

W 1984 roku dotarłam do Samuela Becketta, stało się to dzięki Antoniemu Liberze, bo do tej krainy nie można było wejść bez przewodnika. Zagrałam w siedmiu sztuc-

kach tego autora, m. in. *Kobietę w Komedii*, *Usta W nie ja*, *May w Krokach*, *Kobietę w Kofysance*, *Nell w Końcówce*.

W Beckettzie spotkałam się z Tadeuszem Łomnickim. To było ważne doświadczenie, widzieć, jak Łomnicki nigdy nie markuje na próbach, jak urny, w których graliśmy *Komedię*, trzęsą się w posadach, gdy gra, jak jest cały w tym, co robi, i że przez fizyczność, prawie dosłowność grania, uzyskuje wymiar metaforyczny.

Beckett opatrzył swoje teksty precyzyjnymi wskazówkami, swoim widzeniem teatru. Aktor musi być mu posłuszny, ale trzeba w to uwierzyć. Sądzę, że udało mi się to dzięki Antoniemu Liberze, choć cała reszta była już moja. To jest tak: niejednokrotnie realizatorzy Becketta nie ufają mu dostatecznie, czują się skępowani jego wymogami i uważają, że muszą coś dodać od siebie. Tymczasem wystarczy chcieć zrozumieć i uznać to za swoje, gdy ulegniesz tym rygorom szukając siebie, wypełniasz je sobą. To nie może być mechaniczne, chociaż Beckett policzył niemal wszystkie sylaby, narzucił intonację. Aktor jest jak muzyk, który musi współpracować z dyrygentem. Wskazówki Becketta dotyczą nawet akcentu logicznego, aktorskiej interpunkcji, wybrzmienia, pauzy. To jest sztuka ograniczania się, powściągnięcia emocji, ale aktor musi być pod spodem gorący. Beckett mówi o człowieku tak ważne rzeczy, że aktor, jak rażony gromem, powinien zapomnieć o sobie i służyć autorowi bez zastrzeżeń. To połączenie formy i treści daje spełnienie. Dzięki moim rolom beckettowskim znalazłam się wśród najwybitniejszych wykonawczyń kobiecych ról Samuela Becketta w książce wydanej w USA w 1990 roku pt. *Women in Beckett*.

Niechętnie widzę siebie w tak zwanym teatrze repertuarowym. Dotyczy to również kina, telewizji. Nie umiałabym, nie chciałabym zagrać zacnej pani doktor w serialu ani babci wnuków z problemami. Nawet gdyby to było ambitne – nie umiem robić czegoś, czego nie lubię. To bardzo egocentryczny punkt widzenia, ale coś w tym jest...

Moja potrzeba „innego” teatru dotyczy tekstu (prawie każdy współczesny utwór wydaje mi się zbyt dosłowny, bliiski czegoś, co jest mi już znane, czego sama, nawet jako widz, nie potrzebuję dowiadywać się na nowo; z tego powodu też nie lubię beletrystyki), dotyczy także reżyserii – mogę na dwóch palcach jednej ręki policzyć reżyserów, którzy potrafią odejść od „życia w życiu” w teatrze. Więc tekst i reżyser, też scenograf, bo i oni wciąż stawiają ściany i ścianki, no, czasem w skos. Ale i aktor, przebrany za „kogoś” jest dla mnie staroświecki, w złym tego słowa znaczeniu: w imitacji, w narzuceniu sobie charakterystyczności...

Aktorstwo transformacji? Tak, marzę o tym, ale pod warunkiem, że może przynieść taki rezultat, jak np. ostatnio Gogolewskiemu w *Operetce*.

Tekst, zwłaszcza tekst – żeby był podobny do poezji. Poezja znajduje nowy język, którym umiem się posługiwać. A tak zwany teatr repertuarowy tkwi wciąż w sz-

fach. Z której półki wziąć by teraz... spod A czy spod B, skandynawskie czy irlandzkie, a może jednak Molier, i tak w kółko. Nie chciałabym być postrzegana jako aktorka sprawdzająca się w teatrze poezji, może raczej w teatrze poetyckim, niezależnie od tego, czy to byłby Słowacki, czy Mayenburg.

„Niejednoznaczne” to aktorstwo metaforyczne, kiedy coś w nas jest ważniejsze od rzeczywistości narzuconej fabułą. Istotną rzeczą byłaby tu forma, która dźwigałaby treść wyżej niż sugeruje sama akcja.

Tęsknię więc za moją przestrzenią metafizyczną... a dostaję Sowę w *Kubusiu P.* w reżyserii Piotra Cieplaka. Znajdujemy wspólnie z Piotrem coś zabawnego – Sowa staje się dla mnie kimś. Ale wyobrażam sobie większą Sowę i jeszcze większą. Sowę Sów... Co by robiła, co by mówiła, jakby fruwała. I tak przy każdej skromnej scenie mój epizod rozrasta się we mnie, nabiera nowych znaczeń. Czy jest to Matka w *Sanatorium pod klepsydrą* Schulza czy Kobieta w *Miłości na Madagaskarze*. Widz się nigdy nie dowie, ale może ta postać o tym wie?

Kiedy dokonuje się spotkanie z postacią, nie wiadomo skąd znajduje się w sobie coś, o co by się siebie nie podejrzewało.

Wracam na koniec do wspomnienia o Halinie Mikołajskiej, która była na moim Beckettzie. Antoni Libera powtórzył mi, co powiedziała o mnie: „Ona nikogo nie udaje”. To skromne jako komplement, ale chowam go jak cenny klejnot, również ze względu na wpływ, jaki Mikołajska miała na moją aktorską młodość.

Tak więc spotkanie z Beckettem było najważniejsze. To tak jakby sam Beckett obsadził mnie w swoich sztukach. Ale ja poczułam się potrzebna temu autorowi. Czuję, że udało mi się utożsamić z jego postaciami, może jest to zresztą zawsze ta sama kobieta, może to jestem ja.

Not. Paweł Płoski



Fot. Zygmunt Rytka

Irena Jun, Tadeusz Łomnicki, Anna Chodakowska w *Komedii* Becketta w T. Studio w Warszawie (1985). Reż. Antoni Libera