

Nie chcę cenzurować postaci

„Aktorstwo nie jest odgrywaniem, lecz byciem w określonych sytuacjach. Właśnie to bycie na scenie jest dla mnie najwyższym znakiem jakości aktora” – zaznacza Ewa Skibińska w rozmowie z Jolantą Kowalską.



Ewa Skibińska (1963)

aktorka teatralna, filmowa i telewizyjna, związana od początku kariery z Teatrem Polskim we Wrocławiu. Zagrała tu w spektaklach Jerzego Jarockiego, Krystiana Lupy, Pawła Miśkiewicza, Jana Klaty, Moniki Pęcikiewicz, Michała Zadary, Krzysztofa Garbaczewskiego. Najważniejsze role filmowe: Ola Watowa we *Wszystko, co najważniejsze*, obrazie Roberta Glińskiego (1992) i *Teresa w Matce Teresie od kotów* Pawła Sali (2010).

JOLANTA KOWALSKA W chwili, gdy zaczynamy tę rozmowę, trwa już spektakl *Dziadów* w reżyserii Michała Zadary. Mniej więcej za dwie godziny na scenie ukaże się Twoja postać – Pani Rollison. Masz jakieś prywatne rytuały związane z wejściem w rolę? Istnieje jakaś strefa buforowa pomiędzy życiem codziennym a tym, co wydarzy się na scenie?

EWA SKIBIŃSKA Każda rola wymaga innego rodzaju skupienia. W *Dziadach* sytuacja jest nietypowa, bo gdy koledzy rozpoczynają spektakl, ja jeszcze jestem w domu, nie mam więc możliwości przed wyjściem na scenę poczuć się częścią zespołu. To okoliczności przypominające trochę plan filmowy, gdzie wychodzi się tylko do swojego ujęcia, nie zawsze mając świadomość tego, co się wydarzyło przedtem. Są jednak role, które bezwzględnie wymagają poczucia wspólnoty, wzajemnych przepływów energii w zespole, emocjonalnego zestrojenia. Od tego, w jakim jesteśmy nastawieniu, często zależy, jak w ogóle pójdzie spektakl: czy wyskoczymy na scenę jak zwycięska drużyna, której nie można dokopać, czy będziemy skazani na przegraną. Tak w każdym razie bywa w przedstawieniach Lupy. Można powiedzieć, że ich los nierzadko rozstrzyga się jeszcze w garderobie.

KOWALSKA O tym, jak wypadnie Twoja postać danego wieczoru, też decyduje garderoba?

SKIBIŃSKA Myślę, że to się nie rozstrzyga ani na kwadrans, ani na pół godziny przed spektaklem. Często o tym, jak zagram wieczorem, decyduje przebieg całego dnia. Mam zwyczaj spisywania nastrojów i emocji, które sprawiły, że w danym przedstawieniu udało mi się zagrać świetnie. Mogę potem wrócić do tych notatek i sprawdzić, co robiłam tego dnia, jaki ciąg zdarzeń wprowadził mnie w taki, a nie inny stan, skąd wzięła się ta kondycja, dzięki której postać mogła tak dobrze wypaść. To są różne zapiski, czasem bardzo dziwne. Wynika z nich, że do takich fortunnych dla roli zdarzeń należała na przykład konflikt, fakt, że się z kimś pokłóciłam i nie mogłam przyforsować

swojego zdania, co mi bardzo podniosło poziom adrenaliny. Potem żałowałam, że byłam w tym sporze zbyt ostra, miałam więc kolejną emocję. Zauważyłam prawidłowość, że takie wahania emocjonalne – odgrywanie wielu ról w ciągu dnia, czyli intensywna gimnastyka uczuciowa – są czynnikami, które mają wielki wpływ na to, jak gram później na scenie. Na skutek takich przeżyć moja postać staje się bardziej ludzka, prawdziwsza. Często stawiam sobie określone zadania przed spektaklem, szukam takiego rodzaju skupienia, które od razu, bez żadnej rozgrzewki pozwoliłoby mi wejść do podziemnego korytarza postaci, czyli w rejony nieznanne. Wtedy przebieg roli jest nieoczywisty, moja bohaterka nie ma przed sobą ustalonego z góry celu, nie realizuje określonego planu. To poziom ekscesu, szaleństwa, które jest możliwe wtedy, gdy się ma dobrze nastrojony słuch na partnera. On przecież za każdym razem daje mi co innego, więc idealne odreagowanie również nie będzie powielaniem wyuczonego schematu roli.

KOWALSKA Podobno Krystian Lupa zaleca aktorom rozdrapanie przed spektaklem jakiejś wewnętrznej rany, by uruchomić proces wprowadzający w świat wewnętrzny postaci. Czy rzeczywiście trzeba zadać sobie ból, żeby wejść w określoną kondycję duchową?

SKIBIŃSKA Tak, jest mi to bardzo potrzebne w roli Pani Rollison, w której pielęgnuję cierpienie matki. Dobrze się czuję w tym spektaklu, gdy wcześniej przez kilka godzin unikam uśmiechu, to znaczy dla nikogo nie staram się być miłą i sympatyczną. Świadomie wchodzę w rejony smutku. Gdy stoję za kulisami i patrzę na ogromną scenę *Balu u Senatora*, której towarzyszą niesamowite, apokaliptyczne dźwięki, to potrafię się nawet popłakać. Ta muzyka rozbudza moją wyobraźnię, a prowadzę ją właśnie w kierunku rozdrapywania ran, czegoś, co mnie w tym momencie najbardziej dotyka i boli prywatnie.

KOWALSKA Gdy wychodzisz na scenę jako Pani Rollison, od razu widać, że to osoba niewidoma. Czy to efekt uzyskany dzięki technice, czy próbowałaś badać, czym jest doświadczenie ślepoty?

SKIBIŃSKA Wypracowałam sobie jakiś rodzaj natężenia wzroku, trenowałam to niewidzenie, próbując doświadczyć, jak to jest „widzieć uszami”. Pomyślałam, że uszy zachowują się tak jak oczy, czyli podążają za głosem, a wzrok w miarę możliwości powinien pozostać nieruchomy. Bardzo też lubię sama pracować nad charakteryzacją. Przeważnie projektuję ją sama. Wyjątkiem była rola Prospery w *Burzy*, do której makijaż wymyślił Bartek Porczyk. Natomiast myśląc o wyglądzie Rollisonowej, wyobraziłam sobie, że jako osoba, która spędza noce pod więzieniem, ma przekrwione oczy. Ten właśnie efekt starałam się uzyskać.

KOWALSKA To postać, która nie widzi, ale ma dar jasnowidzenia. Jako matka szóstym zmysłem przeczuwa, co się dzieje z synem.

SKIBIŃSKA Tak, w którymś momencie odpowiada Senatorowi: „Kto mnie mówił? Ja mam matki ucho”. Michał Zadara upierał się, by to akcentować: „J a mam matki ucho”. Ja natomiast nie miałam wątpliwości, że to powinno brzmieć: „Ja mam m a t k i ucho”.

KOWALSKA Kiedy postać się rodzi? Czy istnieje coś, co można by nazwać jej okresem prenatalnym?

SKIBIŃSKA To, kiedy postać się rodzi i kiedy umiera, jest zawsze tajemnicą. Można przyjąć, że zostaje poczęta wtedy, gdy aktor zda sobie sprawę, że ją lubi i pragnie zagrać. To może się wydarzyć już na wczesnym etapie prób. Wtedy zaczyna się proces twórczy, któremu towarzyszy ogromna przyjemność grzebania w materiale i wymyślania postaci. Mam zwyczaj zapisywania rozmaitych refleksji na jej temat. Lektura tekstu w tej fazie nie jest konieczna, tym bardziej że czasem na początku pracy, żadnego scenariusza po prostu nie ma. Przecież *Poczekalnia*, *Kronos* czy *Hans, Dora i Wilk* to były spektakle, do których teksty powstawały dopiero w trakcie prób. Poczęcie postaci zaczyna się więc od zauroczenia nią. Aktor czuje, że rola staje się jego medium, i pragnie być ze swoim bohaterem, rozwijać go w sobie, wreszcie – dać mu życie. O ile ten etap można nazwać okresem płodowym postaci, o tyle jej narodziny następują podczas premiery. Pierwsza konfrontacja z widzem to duży stres i dla aktora, i dla postaci, ale od tego momentu nie musimy się już niczego bać.

KOWALSKA Rola gaśnie wraz z zejściem spektaklu z afisza czy coś po niej zostaje w aktorze?

SKIBIŃSKA Oczywiście, że zostaje. Czasem nawet przechodzi na kolejne role, co bywa zauważane przez widzów. Zdarza się też, że cytujemy się nawzajem. Zauważyłam na przykład, że koledzy, którzy grają ze mną w *Hansie, Dorze i Wilku*, cytują mnie z *Biesów*. Aktor oczywiście zawsze chce się wcielić w kogoś innego niż dotąd i zagrać tak, by nie powielać swoich dotychczasowych ról. Istnieją jednak między nimi powinowactwa, wynikające z tego, że postacie nasycają się przeżyciami aktora z danego okresu. Dzięki temu, spoglądając później na swoje role z przeszłości, mogę w nich odnaleźć swój własny obraz, jak na zdjęciu czy w filmie.

KOWALSKA Podobno pisujesz listy do swoich postaci?

SKIBIŃSKA Tak, pisuję do nich listy. Powiem więcej – te postaci piszą listy do innych bohaterów spektaklu. To są zresztą nie tylko listy, czasem też poematy lub opowiadania. Najwartościowsze są te, w których postać przemawia swoim własnym głosem i odrywa się ode mnie jako aktorki.

KOWALSKA Te listy są potrzebne tylko podczas prób czy pomagają też reprodukcja postaci w gotowych spektaklach?

SKIBIŃSKA W reprodukowaniu postaci przydatne jest odczytywanie wszystkich notatek, jakie powstały podczas pracy nad rolą. Mam zawsze bardzo popisane egzemplarze – jest tam mnóstwo intymnych komentarzy i wrażeń, kreślonych na gorąco, bardzo otwartym tekstem. To jest materiał bezcenny nie tylko podczas prób, ale i później, gdy się odnawia życie postaci w gotowym spektaklu. Robię takie notatki od dawna, jeszcze w szkole nauczył mnie tego mój nauczyciel, Żenia Korin, który pisywał do nas krótkie listy. Gdy pracowałam już w teatrze, przeczytałam sobie, co do mnie napisał na drugim roku – i te drogowskazy, które wówczas od niego otrzymałam, okazały się bardzo rozwijające. Podobnie jest w pracy nad rolą. Gdy odgrzebię sobie jakieś stare omówienie, zdarza się, że odkrywam tam cenne uwagi, o których zdążyłam już zapomnieć.



fot. Natalia Habanow

Dziadów cz. III, reż. Michał Zadara, Teatr Polski we Wrocławiu

Dla mnie to, że mogę odświeżyć sobie różne etapy procesu twórczego, ma wielką wartość. Większą niż odczytywanie kwestii z mojej roli. Nie przepadam za przepowiadaniem tekstu przed spektaklem i nie lubię prób wznowieniowych. Znacznie ważniejsze jest dla mnie przypomnienie, co właściwie mam grać. Gdy przychodzę na próbę w dniu wznowienia, czuję się tak, jakbym tę przestrzeń skaziła, zamiast pozostawić ją czystą na wieczór. Lubię jednak wznowienia z Krystianem Lupą, Moniką Pęcikiewicz i Krzysztofem Garbaczewskim. Wszyscy oni mają różne style robienia takich prób, ale zawsze bardzo skuteczne.

KOWALSKA A jakim zabiegiem zawdzięcza swoją długowieczność bohaterka *Kuszenia cichej Weroniki*? Ta postać ma już 18 lat. Wiele się w niej zmieniło przez ten czas?

SKIBIŃSKA Gdyby myśleć, że tę rolę trzeba nieustannie reinterpretować ze względu na upływ czasu i zmieniający się wiek bohaterki, to można by się nabawić choroby psychicznej. Jeśliby upierać się przy konieczności szukania w tekście motywacji aktualizujących jej kondycję, to właściwie należałoby już zrezygnować z grania w tym spektaklu. Ja jednak od pewnego czasu nie gram w nim postaci. Doszłam do tego przy okazji któregoś ze wznowień, gdy zaprzeczyłam wszystkim okolicznościom, jakie stwarzają Weronikę: jej myśleniu, sukienkom, sytuacji życiowej. Pomyślałam wówczas, że powinnam wyjść na scenę w dzinsach i T-shircie, i po prostu być sobą. Rozważając to jeszcze głębiej, stwierdziłam, że przecież nie muszę się wcielać w jakąś osobę z krwi i kości, mogę po prostu zagrać jej obraz. Może czas w *Kuszeniu cichej Weroniki* nie istnieje w ogóle? Takie rozstrzygnięcie uwolniło mnie od roztrząsań, czy powinnam mieć taki, a nie inny kostium, lub czy zmieniło się moje ciało. To, co napisał Musil, jest ciągiem rozwibrowujących wyobrażeń stanów emocjonalnych, a te – mimo upływu lat – nie uległy zmianie. Nie muszę już budować roli, uwodzić sobą widza i udowodniać, że Weronika może mieć również 52 lata. To po prostu nie ma znaczenia. Pozostaje uwolnione od konkretnego opowiadanie o samotności, rozdwojeniu, o sytuacji kobiety uwikłanej w spór dwóch mężczyzn. I o tym, że istnieje jakaś ciągłość na linii losów naszych babek, ciotek i matek. Reprodukujemy wciąż ten sam wzór, zapisany w genach.

W *Kuszeniu cichej Weroniki* jest to lęk przed mężczyznami, którym towarzyszy pragnienie totalnego zespolenia się z kimś – fizycznego bądź psychicznego.

KOWALSKA Aktorstwo, o którym mówisz, wymaga głębokiej eksploracji własnej psychiki. Czy to nie jest sport urazowy?

SKIBIŃSKA Ma to wiele wspólnego z terapią. Aktor bywa terapeutą dla swojej postaci, która jest czymś nieokreślonym, nie zna swojego celu, a jeśli jej na to pozwolić – wyrwa się poza granice przyzwoitości. Dobry terapeuta tak prowadzi pacjenta, że nie zakłada, jaki ma być rezultat pracy. Podobnie rzecz ma się z coachingiem – tam nie ma raz obranego celu. W mojej pracy nad rolą też nie zmiaram do określonych rozwiązań scenicznych, lecz pozwalam dojrzeć postaci do wyrażenia własnych pragnień. Może na przykład w którymś momencie bohaterka zechce być ptakiem albo lwem. Należy jej na to pozwolić, to wtedy rodzą się najciekawsze rozwiązania. Im bardziej niebezpiecznie poczyną sobie postać, im więcej dajemy jej swobody, tym jest lepiej. Gdy do tego procesu dołącza widz, wtedy zaczyna się coś niesamowicie ekscytującego, bo im bardziej go prowokujemy, im bardziej jest obrażony, zniesmaczony czy zbulwersowany – tym większy sukces. Mamy wówczas potwierdzenie, że pokazaliśmy mu coś, czego dotąd nie widział. Oczywiście, możemy wywołać sprzeciw publiczności. Taki opór w *Śnie nocy letniej* wzbudziła scena, w której Tytania posuwała kanapę. Niektórzy nie chcieli patrzeć na ten akt samogwałtu i po prostu wychodzili. Wiele kobiet jednak identyfikowało się z takim sposobem pokazania samotności, ich opinie były więc bardzo życzliwe. Wracając do kwestii urazowości aktorstwa, myślę, że bardziej niebezpiecznie powinien się czuć widz. Jeśli zaś chodzi o aktorów, to dopóki nie upuszczamy sobie krwi, nic nam nie grozi.

KOWALSKA A co robić, gdy postać wymaga czegoś, czego aktor nie jest w stanie zaakceptować?

SKIBIŃSKA W aktorze siedzi mały mieszcuch, który ma skłonność do cenzurowania postaci. Boimy się naruszenia norm przyzwoitości

i wyobrażeń widzów na temat tego, co jest dopuszczalne w sztuce. Ten instynkt cenzorski może być jednak groźny dla postaci. Na przykład młode aktorki miewają lęk przed zagranieniem śmiałych obyczajowo scen. Ja wtedy mówię: nie pytaj siebie, czy tego chcesz, zapytaj raczej, czego chce twoja postać.

KOWALSKA Spełniasz kaprysy swoich postaci?

SKIBIŃSKA Zawsze staram się stwarzać taki klimat, przynajmniej podczas prób, kiedy istnieje możliwość zrobienia czegoś ekstremalnego. Scena Gertrudy w *Hamlecie*, w której zmieniam się w indora, powstała właśnie z takiego ekscesu podczas pracy. Aktorka by na coś podobnego nie wpadła – to wymyśliła postać. Lubię się posługiwać tym przykładem, bo on jest dowodem na to, że postać może przejąć inicjatywę i nadać kierunek procesowi twórczemu. Mądry reżyser wie,

KOWALSKA Aktor ma w sobie wewnętrzną busołą, która mu mówi, co jest prawdą, a co kłamstwem?

SKIBIŃSKA Mamy w sobie takiego kontrolera, który mówi nam, jak jest. Ale zdarza się, że naszych przekonanych wewnętrznych nie podzielają inni. Mówimy sobie: nie, to nie powinno tak wyglądać, podczas gdy od reżysera lub publiczności napływa informacja zwrotna: tak, właśnie to jest dobre!

KOWALSKA Co robić, gdy zdarzy się taki dysonans?

SKIBIŃSKA Usiąść i natychmiast zapisać: co wówczas robiłam, jak się zachowywałam i co czułam, a po kilku dniach przyrzeć się temu na chłodno. Efektywność wysiłku aktorskiego powinna być przedmiotem nieustannych badań dla wszystkich członków zespołu. Z Krystianem

Aktorstwo nie jest odgrywaniem, lecz byciem w określonych sytuacjach. Właśnie to bycie na scenie jest dla mnie najwyższym znakiem jakości aktora.

Ewa Skibińska

że takie impulsy miewają nieocenioną wartość, i zachęca aktora, by zaufał swojej fantazji. Tamora w *Titusie Andronicusie* również powstała z moich wariackich pomysłów, które bez zastrzeżeń kupił Janek Klata. W ten sposób zrodziła się scena seksu z Aaronem czy rozmowa z Tytusem w skrzyni. Wizja tej postaci, jaką miał Janek, ograniczała się do pomysłu, by Tamora wjechała na kawałku lodu. Rozwinięcie tej fantazji, podobnie jak cała reszta, należało już do mnie.

KOWALSKA Oprócz postaci zdarza Ci się prowadzić również ludzi. Od jakiego czasu zajmujesz się coachingiem. Jak do tego doszło?

SKIBIŃSKA Zawsze zastanawiałam się, czy mogę przekazać swoją wiedzę aktorską ludziom spoza teatru. Nie byłam pewna, czy byłabym dobrym pedagogiem, ale któregoś razu pomyślałam, że mogłabym być dobrym coachem. Poszłam więc do szkoły coachingu po to, by mieć odpowiednie narzędzia do pracy z ludźmi, choć nie wykluczałam, że mogą się one okazać pomocne również w aktorstwie. I dokładnie tak się stało: dowiedziałam się wielu rzeczy o sposobach osiągnięcia celów. Ugruntowałam też swoją wiedzę na temat psychologii. Wszystko to ładnie mi się poukładało i posypały się propozycje warsztatów. Pracowałam z młodzieżą i osobami dojrzałymi, w czym wykorzystywałam wiedzę zarówno z zakresu coachingu, jak i aktorstwa. Powiedziałabym nawet, że metodami coachingu uczę aktorstwa. Pokazuję, w jaki sposób ta sztuka może się przydać w życiu. Coaching bywa pomocny również w aktorstwie jako jedna z metod poznawania siebie. Moi kursanci są bardzo zdziwieni odkryciem, że aktorstwo nie jest odgrywaniem, lecz byciem w określonych sytuacjach. Właśnie to bycie na scenie jest dla mnie najwyższym znakiem jakości aktora.

KOWALSKA Przeciwwstawiając bycie graniu, wchodzimy na grząski grunt pytań o to, co to znaczy być prawdziwym na scenie.

SKIBIŃSKA Nie wiem, myślę, że to wrażenie prawdy wyrazu każdy z aktorów wypracowuje inaczej.

Lupą szukamy teraz odpowiedzi na pytanie, dlaczego pierwszy spektakl z bloku zazwyczaj jest niedobry. Nawet jeśli próba wznawieniowa pójdzie przyzwoicie, to następujące po niej przedstawienie z tajemniczych powodów zawsze idzie na straty. Wydaje mi się, że to jest rodzaj destrukcji, która musi nastąpić, by na gruzach mogło później coś wyrosnąć. Coś trzeba zniszczyć, czemuś nie sprostać, żeby następnie się podnieść. Bardzo ciężko teraz pracujemy, żeby tego pierwszego spektaklu jednak nie marnować i od razu znaleźć się na właściwych torach.

KOWALSKA Aktor musi być szczery wobec widza?

SKIBIŃSKA Myślę, że musi być szczery w procesie twórczym. Dopiero potem może sobie pozwolić na dystans i ironię. Tak naprawdę, gdy aktor mówi, że jest nieszczery, to kłamie. Najczęściej bywa szczery do bólu. Osobnym pytaniem jest, jak właściwie rozumieć tę szczerość.

KOWALSKA Na użytek tej rozmowy zdefiniowałabym to tak: aktor na scenie jest szczery, gdy własnym przeżyciem poświadczają to, co odczuwa postać.

SKIBIŃSKA To chyba jest niemożliwe. Owszem, scena bywa miejscem rozdrapywania prywatnych ran, wywalania psychiki aktora na wierzch, wykorzystywania swojej własnej biografii na użytek roli, ale jednak zawsze daje nawias. To z kolei stwarza poczucie bezpieczeństwa aktorowi. Na scenie możemy dokonywać tych wszystkich przekroczeń i aktów szczerości bezkarnie. To, co jest naprawdę kosztowne, to proces dochodzenia do tych ekstremalnych ról. Tam już nie ma bezkarności. Czasami procesy budowania postaci są tak intensywne, że można już nie wychodzić na scenę. Tak było w *Kronosie*. Tam wkalkulowana w tryb pracy bezcelowość wysiłku, dyskomfort, wynikający z tego, że nie wiadomo było, dokąd zmierzamy, spowodowały, że cały zespół rzucił się w silne przeżywanie swoich „kronosów”, czyli własnej przeszłości. Podczas pracy prowokowaliśmy się do wypowiedzi na intymne tematy, takie jak seks, miłość, rozczarowanie, porzucenie. Długo nie wiedzieliśmy, jakie role



fot. Natalia Kabanow

Burza, reż. Krzysztof Garbaczewski, Teatr Polski we Wrocławiu

będziemy grać. Był jakiś rodzaj anarchii w tym nieprzywiązywaniu się do postaci: dziś próbuję być Gombrowiczem, a nazajutrz okazuje się, że jest siedmiu Gombrowiczów. Ten mieszczech w aktorze jest bardzo przywiązany do tego, żeby dostać rolę. Lubimy ją hołubić, kołysać, pilnować jej interesów na scenie. A tu tego wszystkiego zabrakło.

KOWALSKA Czy proces dochodzenia do postaci, czyli to wszystko, co wydarza się na próbach, może być wartością samoistną? Mówiłaś, że te doświadczenia bywają tak intensywne, że można byłoby już potem nie wychodzić na scenę.

SKIBIŃSKA Wtedy ten teatr zostałby w nas.

KOWALSKA No tak, zaistniałoby całkowicie bezinteresowne dzieło sztuki, którego nikt nie zobaczy.

SKIBIŃSKA Próbuję sobie to wyobrazić. Czyli w *Kronosie* mielibyśmy tylko żelazną kurtynę z napisem „Spektakl odwołany” i publiczność rozeszłaby się do domów. Cóż, myślę, że taki performans mógłby się odbyć w jakiejś galerii. W teatrze spotkanie z widzem jest jednak niezbędne dla spełnienia dzieła. Choć z drugiej strony teatr to działanie się, a nie produkt, jeśli więc mówimy o przekraczaniu granic, to można uznać, że niezadanie się też będzie jakimś rodzajem akcji. (śmiech)

KOWALSKA No właśnie, a czy są w aktorstwie granice, których dotąd nie przekroczone?

SKIBIŃSKA Myślę, że to sprawa indywidualna. Mnie w tej chwili bardzo zajmuje problem pracy nad kondycją fizyczną. Gdy się na przykład przyjrzeć roli Bartka Porczyka w *Dziadach*, to widać, że

większa część jego kreacji opiera się na wysiłku fizycznym. Nie sądzę, bym w tej chwili była w stanie zagrać coś porównywalnego. Praca nad ciałem daje niesamowite efekty, dlatego ostatnio zaczęłam ćwiczyć. Właśnie dziś jestem po ostrym treningu metabolicznym. Przed przystąpieniem do ćwiczeń bada się zawartość różnych związków w organizmie, a potem na tej podstawie określa się wiek metaboliczny. Po miesiącu intensywnej pracy okazało się, że mój organizm ma 37 lat. Wyobrażam sobie, że jak dojdę do trzydziestki, to będę mogła zagrać piłkarza, a więc, powiedzmy, przez dwie godziny biegać za piłką po scenie, równocześnie mówiąc tekst. Myślę, że aktorowi jest potrzebne wszystko: i siła fizyczna, i psychiczna...

KOWALSKA ...i destrukcja?

SKIBIŃSKA Destrukcja też, choć trzeba na nią uważać.

KOWALSKA Czy kobieta na scenie to inny byt niż mężczyzna? Podmiot kobiecy w teatrze działa inaczej niż męski?

SKIBIŃSKA Wydaje mi się, że tak, bo wciąż jeszcze mamy o co walczyć. Dlatego grając postać kobiecą, zawsze mam ochotę powiedzieć coś więcej. Nawet w najbardziej klasycznym tekście staram się doszukać jakichś nieoczywistych prawd o swojej bohaterce, zobaczyć ją w nowym świetle – właśnie jako kobietę. Mam potrzebę zmanifestowania solidarności z moimi postaciami czy też ich obrony – nawet wówczas, gdy wśród nich zdarzy się idiotka. Aktorki miewają poczucie, że występują na scenie w imieniu innych kobiet, reprezentując ich sprawę.

KOWALSKA Ale czy aktorka jest czymś innym niż aktor jako instrument sceniczny? Ma inne pasma wrażliwości, inny sposób doświadczania świata, budowania relacji z postaciami?

SKIBIŃSKA Trochę tak, bo aktorki mają inne kody. Jeśli na przykład bohaterką *Burzy* staje się Prospera-kobieta, to zmienia całkowicie układ świata scenicznego. Ona jest kimś zupełnie innym niż męski władca wyspy. Widać to choćby w jej relacjach z Kalibanem. W trakcie improwizacji poczułam, że może trochę jestem jego matką-wiedźmą, która chce roztoczyć nad nim opiekę, a może kochanką. Pomysł karmienia go piersią wystrzelił zupełnie niespodziewanie, podobnie jak scena z indorem w *Hamlecie*. Co ciekawe, na początku wcale nie zakładaliśmy, że to ma być kobieta. Podczas prób do końca mówiliśmy o niej „Prospero”. W pewnym momencie jednak narodziła się interesująca relacja z córką, potem nowe możliwości zdefiniowania sytuacji Kalibana. Okazało się więc, że gdzieś te nasze instynkty wychodzą na wierzch i w roli w sposób naturalny odzywa się głos płci. Oczywiście, nie ma jednego szablonu kobiecości, za każdym razem wygląda to inaczej.

KOWALSKA W ostatnich Twoich rolach pojawiło się trochę wątków macierzyńskich. To nowe wcielenie kobiecości?

SKIBIŃSKA Tak, to chyba naturalne w życiu kobiety. W którymś momencie zauważamy, że życie, które dajemy swoim dzieciom, tworzy już pewien łańcuch. Akurat niedawno moja córka urodziła córkę. Ta obserwacja, że się „klonujemy”, czy też – odradzamy w kolejnych pokoleniach, to niezwykle doświadczenie. ■