

Paweł Sztarbowski

V SKIBIŃSKA: ŚWIADOMOŚĆ CZASU

Drogi zawodowe wielu aktorek naznaczone są momentami przestoju, który przychodzi najczęściej w wieku dojrzałym, gdy powinno się już korzystać ze zdobytych wcześniej umiejętności, sumować doświadczenia. Nie jest to jeszcze czas mistrzowskiej doskonałości i pełni, którego innym obliczem bywa zwykle rutyna. Ewa Skibińska jest w tej szczęśliwej sytuacji, że tego momentu w karierze, gdy doświadczenie łączy się ze skłonnością do szaleństwa, nie musi spędzać na ławce rezerwowej. Miała w ostatnich latach okazję zagrać kilka znakomitych ról. Nie one są jednak istotne.

Autor ukończył filozofię na Uniwersytecie Warszawskim, jest doktorantem w Instytucie Sztuki PAN, kieruje Działem Promocji Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszelewskiego w Warszawie.

Ważniejszy jest obraz człowieka, w jaki się układają. Czy też precyzyjniej – świadomie kształtowany wizerunek kobiety.

Nietrudno byłoby możliwości sceniczne Skibińskiej postrzegać przez kliszę urody. To, co dla kobiety jest darem, dla aktorki może okazać się przekleństwem. Niezwykła, uwodzicielska uroda to idealny punkt wyjścia do ustawienia aktorki w roli pięknego dodatku czy nawet scenicznego towaru, którym ma się nacieszyć męskie spojrzenie, co Skibińska odczuła już jako debiutantka, grając w czasie studiów we wrocławskiej PWST epizod, gdy całkiem naga pojawiała się jako senna zjawa Krysia w *Historii* Witolda Gombrowicza w reżyserii Jacka Bunscha (1985), zrealizowanej w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

Myśl, która tańczy

Wyjątkowe szczęście Skibińskiej polega jednak na tym, że na różnych etapach kariery pojawili się na jej drodze zawodowej dwaj mistrzowie pracy z aktorem, którzy nie zadowolają się pozorem ani zestawem wypracowanych przez aktora chwytów, a wręcz przeciwnie – wszystko, co powierzchowne, traktują jako materiał do przewyciężenia. Tymi mistrzami są Jerzy Jarocki i Krystian Lupa. Z Jarockim Ewa Skibińska pracowała przy *Pałapce* Tadeusza Różewicza (1992), *Platonowie* Antoniego Czechowa (1993), *Platonowie. Akcie pominiętym* (1996), *Historii PRL wędług Mrożka* (1998) oraz *Kasi z Heilbronnu* Heinricha von Kleista (1994), gdzie przygotowywała się do głównej roli, ale zastąpiła ją, będąca wtedy jeszcze studentką, Kinga Preis i to ona grała tę rolę na premierze. Najważniejszą i najbardziej wymagającą rolę Skibińskiej przygotowaną pod okiem Jarockiego okazała się Sonia w obu *Platonowach*. Przy okazji tej pracy mówiła, że wraz z reżyserem doszukiwali się dwuznaczności, które są wewnętrznym światem postaci, ale też czegoś, co zwracałoby uwagę na coś innego poza jej urodą. Nie tylko jako anegdotę można traktować opowieść, że Skibińska zaczęła próbować przed wakacjami z lekką gorączką i mówiła ochrypniętym głosem, co Jarocki miał skwitować: „Jak pani wyzdrowieje, nie będzie mi się podobało”¹. Prawdopodobnie dostrzegł, że uroda aktorki może ujednoznaczyć postać i szukał jakiejś skazy czy też pęknięcia, które pozwoliłoby wyjść poza wizerunek atrakcyjnej kobiety z parasolką, a jednocześnie już na początku zapowiadałoby gwałtowne zachowanie postaci w finale, tak by była wiarygodna i nieprzypadkowa. Istotne było również to, by osadzić emocje w ciele. Tylko w ten sposób nie są bowiem sztuczne i zagrane, ale

stają się organiczne. „To, co się «wyrze» z duszy, wpływa na to, jak zachowa się ciało, jak zachowa się głos”² – mówiła aktorka, dodając, że była to praca niezwykle biologiczna. Z drugiej strony towarzyszyły jej charakterystyczne dla Jarockiego uporządkowanie i konsekwencja, a także dążenie, by ująć wszystko w ryzy sztywnej formy.

Jeśli chodzi o współpracę z Krystianem Lupą, Skibińska miała okazję pracować z nim nad tytułową rolą w *Kuszeniu cichej Weroniki* Roberta Musila (1997 i 2009), *Prezydentkach* Wernera Schwaba (1999) i *Azylu* na podstawie *Na dnię* Maksyma Gorkiego (2003). Precyzja wyuczona przy pracy z Jarockim, zawsze konkretnie nazywającym swoje poszukiwania i odrzucającym od razu propozycje, które go nie przekonywały, zderzona została z irracjonalnymi i intuicyjnymi w dużej mierze poszukiwaniami Lupy. Reżyser mówił w jednym z wywiadów: „To, co mnie pociąga i na co aktorów próbuję uwrażliwić, to sfera nieświadomości. Aktorzy niechętnie czemuś ulegają. Aktor chce być panem swojej roli. Czasami, w pewnych krańcowych determinacjach, jakie zdarzają się w moim teatrze, jest wręcz coś w rodzaju upokorzenia. Upokorzenia, że nie jestem świadom, dokąd idę, przemożnie ulegam natomiast pewnym nakazom. Zawsze jednak dbam, żeby to nie były moje nakazy, żeby aktor miał skąd te nakazy brać”³. Wynika z tego ogromna wolność poszukiwań i niemal konieczność częstego zbaczania na manowce, by nie zakładać z góry, że najciekawsze rozwiązanie nie znajduje się właśnie tam, gdzie na pozór nie sposób znaleźć czegoś interesującego. Zdaniem Lupy tylko w ten sposób można osiągnąć przekroczenie aktorskich przyzwyczajęń i zmusić, by pozbyli się maniery – nie grali, ale byli.

² Tamże.

³ *Prawda zbłąkania*, z Krystianem Lupą rozmawiał Grzegorz Niziołek, „Notatnik Teatralny” nr 54-55, 2009.

¹ Ewa Skibińska *Najważniejsze jest być*, „Notatnik Teatralny” nr 8, 1994.

Na wiarygodności scenicznego bycia zależało również Jarockiemu. Jednak obaj reżyserzy gdzie indziej widzą do niej drogę. Świat rozumu Jarockiego i irracjonalny świat Lupy mogą się uzupełniać. I zdaje się, że Skibińska wciąż balansuje na tej cienkiej i niebezpiecznej linii. W jej rolach uderza zwykle iluzoryczność, lekka nieobecność postaci i otwarcie na to, co nie mieści się w porządku racjonalnym. Z drugiej strony jednak, aktorka zawsze stwarza poczucie, że nad emocjami postaci panuje i że jej rola ma precyzyjną strukturę utrzymującą całość w pewnym rygorze. Nawijając do Nietzschego, można określić takie połączenie „myślą, która uczy się tańczy”. Zdaje się, że właśnie ten balans i łączenie metod na pozór niemożliwych do pogodzenia stało się kluczem do stworzenia w ostatnich latach wybitnych ról w czterech spektaklach, które w Teatrze Polskim we Wrocławiu wyreżyserowali reżyserzy o pokolenie od aktorki młodszy.

Demon i melancholia

W reżyserowanym przez Agnieszkę Olsten spektaklu *LINCZ: Pani Aoi, Wachlarz, Szafa*, złożonym z trzech jednoaktówek Yukio Mishimy (2007), Skibińska zagrała panią Rokujō w części pierwszej, a w części drugiej malarzkę Jitsuko, zakochaną w młodszej dziewczynie. Skibińska spotkała się jednak z reżyserką już wcześniej, występując gościnnie we Wrocławskim Teatrze Współczesnym w *Nie do pary* Andrew Bovella (2005), gdzie zagrała Sonię. Poznała więc dość osobny świat Agnieszki Olsten, budującej poszczególne sekwencje ze skrawków, niedbającej o ciągłość zdarzeń i prawdopodobieństwo, ale raczej o nastroje, zmysłowe obrazy, z których dopiero widz musi utkać sobie własną opowieść. Przy pierwszej wspólnej pracy Skibińska usilnie próbowała stworzyć pełną, psychologicznie wiarygodną postać. Zdaje się, że dopiero spotkanie przy pracy

nad kolejnym spektaklem pozwoliło jej na większą wolność. Być może przyczyniła się do tego luźna konstrukcja jednoaktówek nietworzących całości i połączonych jedynie tematem zazdrości.

Pani Rokujō zjawia się przy łóżku szpitalnym żony swojego kochanka ubrana w długie, lateksowe, czarne rękawiczki i wysokie czarne buty, tak połyskliwe, jakby również były z lateksu. Wślizguje się na słabo oświetloną scenę z błędnym wzrokiem i usztywnionym ciałem. Twarz nie zdradza żadnego grymasu. Skibińska buduje z mikrogestów postać demona, który przychodzi z zaświatów, by nękać kochanka siedzącego przy łóżku żony. Nie próbuje nikogo straszyć ani przerażać środkami niczym z amerykańskiego horroru, które w tym kontekście okazałyby się zapewne żałosne. To nieruchomość, niemal nieobecność jej twarzy i oczu, usztywnienie górnej połowy ciała stwarza wrażenie demoniczności. Nogi w zderzeniu ze sztywnością korpusu są niezwykle ruchliwe. Bohaterka chodząc, wykonuje całe układy choreograficzne i powtarza je kilkakrotnie. To połączenie rozluźnienia i napięcia ciała odśladania jej niespełnienie i desperację, by ostatni raz zawalczyć o kochanka i sprowokować go do seksu na szpitalnym łóżku jego żony. Buduje więc Skibińska postać z innego świata, kobietę-demonia, ale nadaje jej wiarygodność odrzuconej, niespełnionej erotycznie kobiety.

W drugiej części zatytułowanej *Wachlarz* gra malarzkę, która uciekając przed samotnością i cierpieniem, wykupuje z burdelu niezrównoważoną psychicznie dziewczynę. Chce, by to ona kochała i cierpiała za nią, ale w końcu sama się w niej zakochuje. Jediną możliwością zerwania tej toksycznej relacji staje się zaaranżowanie własnej śmierci. Skibińska w roli malarki przez całą tę część wyświetla na ścianach niczym swoją instalację artystyczną obraz kołyszących się gałęzi drzew, tworzących melancholijny pejzaż. Ubrana w czarny, długi

sweter sprawia wrażenie kogoś, kto swoje życie już przeżył. Aktorka nasycza postać skrajnym niespełnieniem i oczekiwaniem. Tworzy idealny obraz melancholii, jeśli przyjąć, że melancholika nie interesuje konkretne działanie, ale raczej samo doświadczanie życia jako takiego, bo nie zajmuje się on „poszukiwaniem sensu, bowiem wartością dla niego jest samo doświadczenie życia, takim jakie ono jest. Jest to jednak doświadczenie odległe od optymistycznego «upojenia, zachwycenia». Przeciwnie, melancholik zwolna, z rozmysłem smakuje gorycz życia. Zadowala go w istocie sam fakt, że trwa, że żyje, że czuje życie”⁴. Jednocześnie towarzyszy temu niezgoda na doczesność i zwyczajność, które otwierają metafizyczne zaplecze. Ale do tego potrzebne jest zmaganie się, brak gotowości i ciągle otwarcie na to, co może się zdarzyć. Malarce granej przez Skibińską towarzyszy chroniczna nieumiejętność znalezienia właściwego wyrazu dla ukrytych w niej możliwości twórczych. Aktorka przenosi ten stan z powodzeniem na własną twórczość i podejście do kreowanej roli.

Być kimś innym

Dwie postaci, które zdają się w tajemniczy sposób powiązane, jakby jedna była konsekwencją i rozwinięciem drugiej, to Gertruda w *Hamlecie* w reżyserii Moniki Pęcikiewicz (2008) i Lucy Zucker w *Ziemii obiecanej* zrealizowanej przez Jana Klątę (2009). Obie można określić jako kobiety po przejściach, które po raz ostatni mają okazję zaważać o miłość i szczęście. Skibińska obdarza je jednak melancholijnym, poetyckim naddatkiem wypracowanym wcześniej w spektaklu Agnieszki Olsten. Gertruda to wykwinna dama ubrana w elegancki kostium mieniący się różnymi od-

cieniami zieleni, z ogromnym rudym kołkiem, który tę dostojność i niedostępność potęguje. W interpretacji Pęcikiewicz Kladiusz grany przez Mariusza Zaniewskiego jest od niej dużo młodszy i można go traktować niemal jak równolatka Hamleta, granego przez Michała Majnicza. Życie z dużo młodszym, przystojnym mężczyzną sprawia, że mimo iż nadal atrakcyjna, o wiele mocniej odczuwa upływ czasu i nadchodzącą starość. Tym bardziej że mąż pozostaje nieczuły na jej wdzięki nawet wtedy, gdy Gertruda wdrapuje się na stół i odgrywa przed nim taniec godowy, wydając z siebie odgłosy indyka. To scena balansująca między groteską a rozczulającą szczerością. Gertruda coraz bardziej zapamiętała kołysze tyłkiem przed znużonym Kladiuszem i w końcu spada ze stołu, na którym ten pierwotny taniec się odbywa. To dla niej ostateczne upokorzenie. Nic dziwnego, że podniety i spełnienia szuka w klubie nocnym, otoczona nagimi ciałami kobiet i mężczyzn. Potrzeba uczuć i niespełnienie wydobywają z tej świadomej własnego starzenia się kobiety – podlotka, który gotów jest upokorzyć się i ośmieszyć.

W powiązaniu z Gertrudą-żoną sytuuje się portret Gertrudy-matki. Początkowy chłód w stosunku do syna, może nawet wyniosłość, wydają się elementem, który ma ją uwiarygodnić jako żonę o wiele młodszego Kladiusza. Gdyby nagle pozwoiliła sobie na matkowanie Hamletowi, podważyłaby własną relację małżeńską. Dlatego wszystkie jej sceny z synem są wręcz oficjalne, sztywne, nienaturalne, aż do momentu jego pojawienia się w sypialni, gdy będzie próbował ją zgwałcić, rozrywając rajstopy i chwytając za krocze. Obsadzenie w rolach Kladiusza i Hamleta aktorów w podobnym wieku objawia dodatkowy sens – obaj mogą być dla niej zarówno synami, jak i kochankami. Obaj też przypominają o nadchodzącej starości, a ich przeciwstawne oczekiwania wobec Gertrudy sprawiają, że powstaje obraz ko-

⁴ Alicja Kuczyńska *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Instytut Filozofii UW, Warszawa 1999, s. 20-21.



William Shakespeare
Sen nocy letniej,
Teatr Polski, Wrocław 2010,
reż. Monika Pęcikiewicz.

Maksym Gorki *Azył,*
Teatr Polski, Wrocław 2003,
reż. Krystian Lupa.



Anton Czechow *Platonow,* Teatr
Polski, Wrocław 1993,
reż. Jerzy Jarocki.



Tadeusz Różewicz *Pułapka,*
Teatr Polski, Wrocław 1992,
reż. Jerzy Jarocki.



Anton Czechow *Platonow- Akt
pominięty,* Teatr Polski,
Wrocław 1996,
reż. Jerzy Jarocki.





William Shakespeare *Hamlet*, Teatr Polski,
Wrocław 2008, reż. Monika Pęcikiewicz.



Werner Schwab *Prezydentki*, Teatr Polski,
Wrocław 1999, reż. Krystian Lupa.



Robert Musil *Kuszenie cichej Weroniki*, Teatr
Polski, Wrocław 1997, reż. Krystian Lupa.



Władysław Reymont *Ziemia obiecana*,
Teatr Polski, Wrocław 2009,
reż. Jan Klata.



Heinrich von Kleist *Kasja z Heilbronnu*,
Teatr Polski, Wrocław 1994,
reż. Jerzy Jarocki.

biety w sytuacji egzystencjalnej katastrofy, która nie ma żadnego stałego punktu i może jedynie wchodzić w wyznaczone dla niej role, jak ma to miejsce w czasie pogrzebu Ofelii, gdy stoi z kwiatami i recytuje wółko ten sam fragment pożegnania, wchodząc tym samym w rolę nadwornej płaczki. Już nic, poza paroma konwencjonalnymi gestami, nie jest w stanie scalić tej rozpadającej się postaci.

Jeśli chodzi o Lucy Zucker w *Ziemi obiecanej*, to jest w niej podobna desperacja wobec o wiele młodszego kochanka. Jednak Lucy potrafi być w tej desperacji skuteczna. To ona rozdaje karty. Ma bogatego, starego męża, który właściwie niczego od niej nie chce, i młodzieńckiego Karola Borowieckiego, który spełnia jej erotyczne zachcianki. Bohaterka kreowana przez Skibińską początkowo jest zimna i wyrachowana, a własne słabości potrafi przekształcać w siłę. Sprawia też wrażenie o wiele odmłodzonej, co najlepiej widać podczas tańca przy rurze. W scenach erotycznych sygnalizowanych w spektaklu Klaty dziką grą na perkusji, próbuje wyprzedzać ruchy kochanka, by pokazać, że wiek nie przeszkadza jej w dostarczaniu mężczyźnie przyjemności. Kokietuje go, odgrywa obojętność, a jednocześnie jest w niej ogromny głód uczuć i życia. Wielkim osiągnięciem Skibińskiej jest to, że nie czyni z tej postaci wyłącznie wampa, ale pokazuje, że wamp jest jedynie maską samotności i wielkiego niespełnienia. Buduje obraz rozpadającej się osobowości, utkanej ze sprzecznych dążeń i potrzeb. Gdy w finałowej scenie pożaru Skibińska staje nago na proscenium, drżące ciało staje się wyrazem egzystencjalnej nędzy ludzkiego istnienia. Ulepiona z pozorów życia Lucy, która początkowo zdaje się wręcz zadowolona z takiego stanu rzeczy, próżna i głupiotka, odkrywa nagle przed widzem świadomość swojej sytuacji. W jednym przeblysku obnaża iluzoryczność świata, jakby nagle zdarła maskę. Prawdziwa Lucy Zuc-

ker jest bowiem gdzie indziej i chciałaby być kimś innym. Właśnie ciągłe życie pozorami i niemożność udźwignięcia tego ciężaru łączą tę postać z Gertrudą z *Hamleta*.

Pożądlive zwierzę

Rolą, w której sumują się doświadczenia demonicznej mścicielki, niespełnionej kobiety po przejściach żyjącej pozorami i starzejącej się, niby otoczonej ludźmi, ale wciąż samotnej indywidualistki, która chce żyć poza schematem, mając poczucie, że jej życie jest tylko iluzją, jest Tytania w *Śnie nocy letniej* w reżyserii Moniki Pęcikiewicz (2010). Spektakl wpisany został w sytuację planu filmowego i rozpoczynał się oglądanym na ekranie castingiem, podczas którego aktorzy ubiegają się o rolę, manipulowani przez reżysera-Oberona. Tytania grana przez Skibińską jest w tej grupce najstarszą aktorką. Musi więc starać się bardziej niż inni, by dobrze wypaść i przekonać, że dla niej również jest miejsce w tej młodzieńczej obsadzie. Gdy reżyser każe się aktorom rozbierać, ona jako pierwsza zrzuca bluzkę. Jej starania są najbardziej agresywne, jest w stanie upodlić się, by tylko dostrzeżono jej wysiłki. Działa na zasadzie spontanicznych odruchów.

W kolejnych sekwencjach spektaklu, już jako Tytania, wtoczy się na scenę postarzona i oszpecona, z rozczochranymi włosami i wylewającymi się fałdami tłuszczu, co uwypukla jeszcze opięty, lekko złotawy kostium. Scena, w której próbuje założyć rajstopy wyszczuplające, odsłoni jej ciąglą mękę i walkę o nadanie własnemu ciału ład i wymarzonego kształtu. Wpycha w wąskie rajstopy każdą kolejną fałdę tłuszczu, próbując zbudować własny wizerunek i doprowadzić do porządku ciało, które wciąż się jej wymyka, rozpada. Skibińska tworzy dzikie zwierzę, oddane instynktom, gotowe na każde upokorzenie, by choć na chwilę zaspokoić pożądanie. Czysto biologiczne. Podczas sceny miło-

snej z osłem, elementem upokarzającym Tytanię staje się nie tyle jego wygląd – gra go młody, przystojny mężczyzna, ile fakt, że Tytania zupełnie go nie podnieca, a wręcz wywołuje w nim zażenowanie. Ona próbuje go pieścić, całować, ssać palec u nóg i zjadać położone na nich truskawki. Gdy wszelkie jej zaloty okazują się bezskuteczne, a pożądanie nie zostaje zaspokojone, postanawia zaspokoić je sama, kopulując z wersalką i jednocześnie wachając bokserki coraz bardziej bezradnego i skonsternowanego partnera.

Skibińska zbrzydzone, uciekająca od własnej urody stworzyła w ten sposób dziwkę, zwierzęcą pożądliwość. Sięgnęła w tym spektaklu po środki ekstremalne, ale tylko dzięki temu mogła ściągnąć Tytanię na samo dno i pokazać ją nie jako czysty instynkt, ale odsłonić kryjące się pod tym instynktem niespełnienie i ból. Potrzeba najbardziej wyrafinowanych uczuć zderza się zatem z najbardziej bolesną seksualnością. Po raz kolejny udało jej się wycisnąć z postaci wielobarwność i odsłonić najskrytsze stany przez zachowania, które – wydawałoby się – do tych stanów nie przystają. Wyciskanie z postaci skrajnych stanów, ugniatanie jej tak, by nie stała się płaska i jednorodna, ale odsłoniła swoje nieujawnione emocje, to specjalność Skibińskiej. Grecki źródłosłów słowa „ekspresja” to właśnie wyciskanie, wygniatanie soku z winogron⁵. W ten sposób aktorka podchodzi do granych przez siebie ról. Efektem są postaci ulotne, migotliwe, świadome nietrwałości i chwiejności własnego istnienia, odrzucające wszelkie utrwalone normy

i gesty, poszukujące własnej, indywidualnej ekspresji, niepodobnej do niczego, co już obowiązuje.

*

Nie byłoby jednak potrzeby opisywać tych wszystkich ról, gdyby stanowiły tylko lepiej lub gorzej wypełnione zadania sceniczne. Dużo ważniejsze jest to, że Ewa Skibińska nie tyle wykonuje poszczególne role, ile buduje z nich wszystkich pewien określony obraz kobiety, wpisując go jednocześnie w los aktorki świadomej wpływającego czasu. Chęć zaakceptowania tego faktu łączy się z gotowością do podejmowania walki, ale przede wszystkim z otwarciem na to, co może nadejść. Skibińska dzieli się zatem przez teatr swoim ludzkim doświadczeniem. Zdaje się, że materiał znajduje nie tylko w procesie intelektualnej analizy, ale głównie dzięki bacznej obserwacji własnego ciała, w którym pojawiają się wciąż nowe zmiany. Towarzyszy temu bezradność wobec możliwości ukazania czasu. Zastój. Powolność. Oczekiwanie. Melancholia. Czasem w jej rolach wręcz brakuje powszedniości, zwyczajności i poczucia humoru, jakby od razu próbowała uciec w metafizyczne zaplecze i pozbyć się zewnętrżności. Być może to lęk przed dookreśleniem i uczynieniem granych postaci zbyt dosłownymi i zrozumiałymi, a przez to nieciekawymi? A może raczej postawa, wedle której zrozumienie świata jest niemożliwe? Przede wszystkim jednak to chyba próba stworzenia, innego niż empirycznie doświadczonego, wymiaru powszedniości, to znaczy wymiaru, który uwarzą na sferę tajemnicy, kryjącej się w najbardziej nawet zwyczajnych wydarzeniach. Tajemnicy nieubłagania wpływającego czasu.

⁵ Zgodnie z definicją Henryka Elzenberga, ekspresja jest „ujawnianiem rzeczywistych zjawisk emocjonalnych, które występują jedynie w istotach posiadających życie psychiczne”, por. Henryk Elzenberg *Ekspresja pozaestetyczna i estetyczna*, „Estetyka” r.1, 1961.