

Aktorstwo wysokich napięć

AUTOR: JOLANTA KOWALSKA

Głód przygody, nienasycenie w podbojach kolejnych, nieznanych terytoriów sprawia, że Danuta Stenka niemal w każdym przedstawieniu stwarza sobie od nowa, odrzucając wypracowane wcześniej środki.

■ W biografiach aktorek przegląda się historia społeczna. Gwiazdy sceny różnych epok bywały wcieleniem obowiązującego ideału kobiecości, wyznaczały trendy mody i stylu życia. Ich drogi do kariery stawały się wzorami życiowego awansu. Taką znaczącą – by nie powiedzieć emblematyczną – biografią jest kariera Danuty Stenki. To jedna z tych gwiazd teatru, które dzięki obecności w obiegu popkultury zawładnęły masową wyobraźnią. Artystka, podbijająca serca masowej publiczności w komediach romantycznych i *Tańcu z gwiazdami*, stała się ikoną nowej Polki w stylu glamour – kobiety sukcesu, pięknej, otwartej na świat, kwestionującej kulturowe ograniczenia własnej płci. Ale w powielanym przez kolorowe pisma wizerunku aktorki można też rozpoznać marzenia i aspiracje generacji, która zdążyła doświadczyć szarości schyłkowego PRL-u i cywilizacyjnego szoku pierwszych lat transformacji. Przebojowość, głód wyzwań, odwaga w podejmowaniu ryzyka, upór w realizacji wyśrubowanych celów – wszystkie te cechy, które kreowały modelowych bohaterów młodego polskiego kapitalizmu, współtworzą także medialny wizerunek Stenki, gwiazdy, która dzięki talentowi i pracowitości lekko i z wdziękiem pokonuje kolejne szczyty.

Na początku tej baśni o *self-made woman* zazwyczaj pojawia się obraz dziewczyny z kaszubskiej wsi, porzucającej posadę szkolnej rusycystki, by spróbować swoich sił na egzaminie do Studium Aktorskiego przy Teatrze Wybrzeże. O wyborze drogi podobno zdecydował przypadek, a ściślej – determinacja jednej z nauczycielek, która odkryła w Danucie Stence prawdziwy talent aktorski. Dzięki jej wsparciu nastolatka z Gowidlina zmieniła plany życiowe i, zamiast kontynuować rodzinne tradycje w zawodzie nauczycielskim, zdecydowała się na krok w nieznaną. Ryzyko opłaciło się – adeptka zrobiła na egzaminatorach dobre wrażenie, mimo że, jak wspomina to dziś, miała znacznie mniejsze obycie z teatrem niż jej rówieśnicy z miasta. Kiedy kończyła naukę

w Studium, jeden z wykładowców stwierdził, że warto było założyć tę szkołę tylko po to, by ukończyła ją Stenka.

Kariera nawet najbardziej obiecującej absolwentki zawodowej szkoły aktorskiej mogła jednak potoczyć się zupełnie inaczej. Studium, choć rzetelnie uczyło rzemiosła i umożliwiało swoim studentom praktykę sceniczną na deskach Teatru Wybrzeże, nie dawało takich szans na start jak prestiżowe uczelnie teatralne. Mimo to Stenka bardzo szybko zwróciła na siebie uwagę. W przedstawieniach dyplomowych powierzono jej wiodące role Szekspirowskiej Julii (*Romeo i Julia*, reż. Florian Staniewski, 1983) i Królowej Ubicy (*Ubu Król*, reż. Ryszard Major, 1984). Reżyserzy dostrzegli w niej także talent charakterystyczny, który błyszczy zwłaszcza w rolach komediowych amantek. Debiutująca artystka miała ponadto niebagatelny temperament, znakomite wyczucie formy i skłonność do zaskakujących metamorfoz. Nic dziwnego, że po szkole ubiegało się o nią aż kilka teatrów. Najbardziej prestiżowa propozycja nadeszła z Krakowa, od dyrektora Teatru Słowackiego, Mikołaja Grabowskiego. Stenka mogła także liczyć na angaż w gdańskim Wybrzeżu, wybrała jednak ofertę swego szkolnego wykładowcy, Ryszarda Majora, który zaprosił ją do Teatru Współczesnego w Szczecinie. Nie był to wówczas teatr pierwszoligowy, lecz dawał młodym szansę na rozwinięcie skrzydeł. Stenka grała w nim dużo i miała możliwość sprawdzenia się w różnorodnym repertuarze – od Dostojewskiego i Gombrowicza po bulwarówki i farsy. Błyszczała talentem komediowym, z łatwością pokonywała pułapki najbardziej wymagających konwencji, a ponadto miała w sobie coś, co sprawiało, że przykuwała uwagę nawet w niewielkich rolach. W krótkim czasie stała się jedną z najhojniej nagradzanych szczecińskich aktorek, zbierając laury na Festiwalu Teatrów Polski Północnej w Toruniu (za rolę Paulinki w *Białym małżeństwie*, 1985, Zofii Plejtus w *Matce* Witkacego, 1986 i Mai Ochołowskiej w *Opętanych* Gombrowicza, 1987) i na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych (za rolę Mai Ochołowskiej, 1988). Zwieńczeniem tego okresu jest Nagroda Artystyczna Młodych im. Stanisława Wyspiańskiego (1988), świadcząca



fot. Wojciech Surdziel / Agencja Gazeta

Kobieta z morza, reż. Robert Wilson, Teatr Dramatyczny w Warszawie [2005]

o tym, że Stenka – mimo zaledwie czteroletniego stażu na scenie – stała się postacią zauważalną w swoim pokoleniu. Moment ten okazał się przełomowy: było jasne, że Szczecin robi się dla niej trochę za ciasny, toteż za namową przyjaciół wystarała się o angaż w Teatrze Nowym w Poznaniu. Był to niewątpliwie krok naprzód. Teatr Nowy, kierowany wówczas przez Izabellę Cywińską, był sceną o ugruntowanej pozycji, z dobrym zespołem i wyrazistą linią repertuarową. Aktorka nie mogła w nim narzekać na brak ciekawych propozycji obsadowych, choć sposób jej postrzegania przez reżyserów niespecjalnie się zmieniał: wciąż widziano w niej typ amantki charakterystycznej, co zaowocowało serią ról w komedii klasycznej.

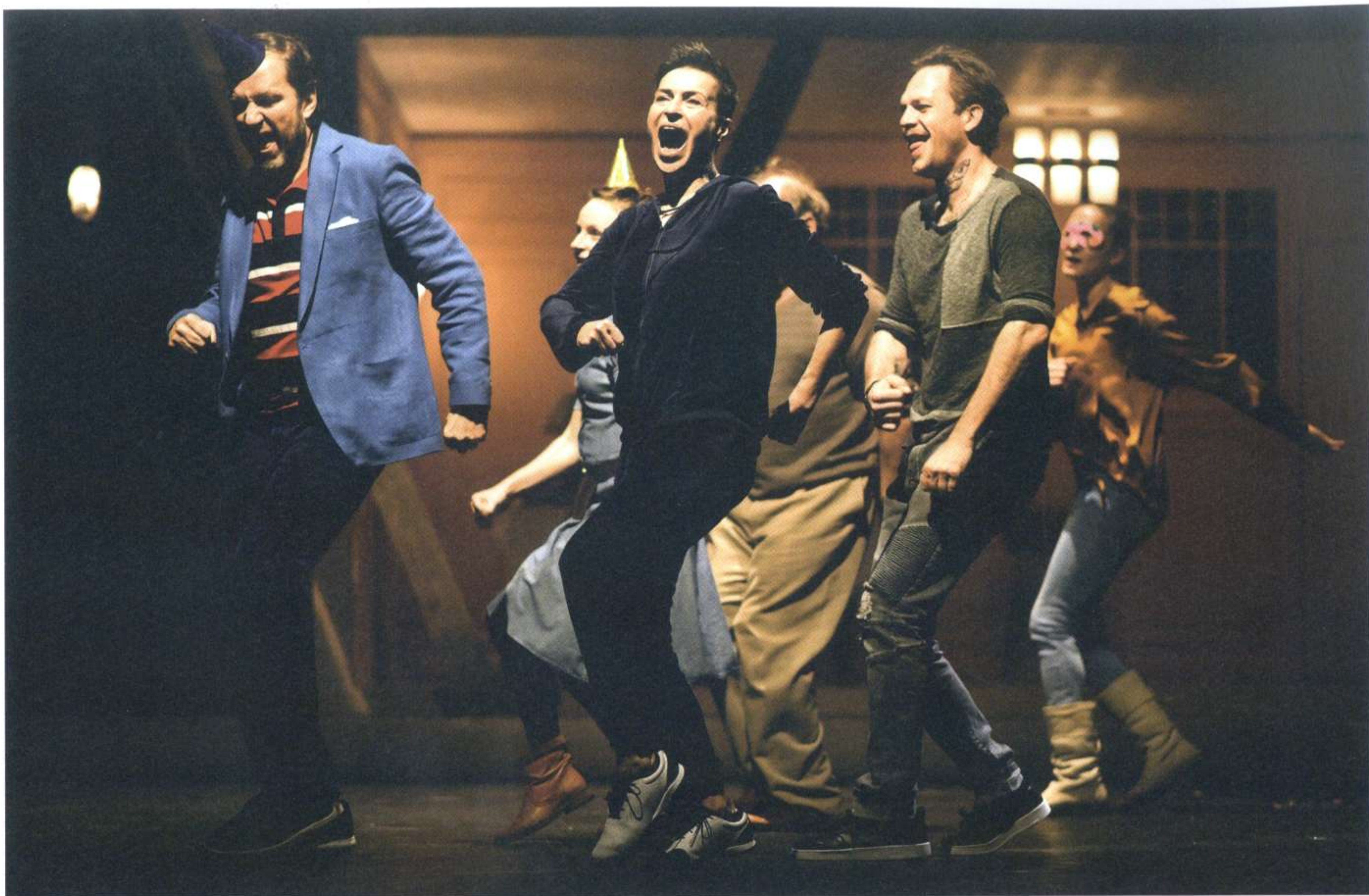
Pierwszą z nich była kreacja Elmiry w Molierowskim *Tartuffie* w reżyserii Izabelli Cywińskiej (1989). Reżyserka sportretowała w nim współczesną polską rodzinę, obnażając ukryte w jej obyczajowości pokłady hipokryzji. Jego centralną postacią był Orgon – naiwny, zaślepiiony, niewiele rozumiejący z rozgrywanej za jego plecami intrygi, w której niebagatelną rolę odgrywała ponętna i bynajmniej nietrudna do uwiedzenia Elmira.

Zosia w *Damach i huzarach* (reż. Janusz Nyczak, 1990) przełamywała utrwalaony w tradycji scenicznej tej roli stereotyp głupiutkiej i naiwnej gąski. Stenka uczyniła z niej przebojową dziewczynę, mocno zdeterminowaną, by osiągnąć w grze miłosnej zamierzony cel. Ta wyrazista, brawurowo zagrana rola stała się fredrowskim odkryciem.

Obiekreacje przyniosły artystce prestiżowe nagrody na Opolskich Konfrontacjach Teatralnych (1989) i na Kaliskich Spotkaniach Teatralnych (1990). Po prezentacji *Dam i huzarów* w Kaliszu, jury przyznało jej tytuł najlepszego aktora młodego pokolenia. Za sprawą tego spektaklu dokonał się też kolejny przełom w karierze artystki. Po warszawskim pokazie przedstawienia do swojego zespołu zaprosił ją dyrektor Teatru Dramatycznego, Maciej Prus. Uzyskanie angażu w stolicy, zamiast przyspieszenia kariery, przyniosło jednak artystce chwilowy regres.

Stenka pokazała się stołecznej publiczności po raz pierwszy w czerwcu 1991 roku w spektaklu *Święty Franciszek i Wilk z Gubbio albo Kotlety Świętego Franciszka* wg Stefana Themersona w reżyserii Jarosława Ostaszkiewicza. Przedstawienie okazało się dotkliwą porażką, toteż warszawski debiut jednej z najzdolniejszych aktorek pokolenia przebiegł bez echa. Kolejne sezony nie przyniosły poprawy sytuacji. Propozycji obsadowych, w których artystka mogłaby pokazać pełnię swoich możliwości, było niewiele, skończyły się też festiwalowe sukcesy. Mimo to Stenka udaje się zaznaczyć swoją obecność nawet w bardzo przeciętnych przedstawieniach. Taką rolę, która wyrosła ponad artystyczną miarę spektaklu, była prostytutka Lucia w *Sztuce sukcesu* Nicka Deara (reż. Philip Boehm, 1994). Z nieskomplikowanej historii odrzuconej kochanki malarza Williama Hogartha Stenka wydobyla dramat kobiety wrażliwej, mądrej i głęboko zranionej. Rozpacz i ból odrzuconej kochanki przejmująco wybrzmiały też w alegorycznej postaci Circe w *Magii grzechu* Calderona (reż. Tadeusz Słobodzianek, 1995), która za sprawą aktorki z abstrakcyjnej figury przeobraziła się w pełnokrwistą, namiętą kobietę.

Po epoce komediowych amantek w jej karierze rozpoczynał się etap kobiet nieszczęśliwych, skrzywdzonych, zmagających się z przeciwnościami losu. Większość z tych ról nie powstała jednak w teatrze. W pierwszej połowie lat dziewięćdziesiątych Stenkę odkrył Teatr Telewizji. To na małym ekranie pojawiły się pierwsze wielkoformatowe role artystki: Ibsenowska Nora (reż. Izabella Cywińska, 1994), George Sand (*Kochankowie z klasztoru Valdemosy*, reż. Andrzej Konic, 1995), Anna w *Iwanowie* Czechowa (reż. Jan Englert, 1995), Ksawera Deybel (*Mistrz Krzysztofa Rutkowskiego*, reż. Agnieszka Lipiec-Wróblewska, 1997), wreszcie – Pani Rollison w *Dziadach* (reż. Jan Englert, 1997). Artystka odświeżyła w nich gatunek dziewiętnastowiecznych heroin, takich jak Adrienne Lecouvreur, bohaterka słynnego melodramatu Dumasa-syna (reż. Mariusz Treliński, 1996). W jej interpretacji postaci wielkich dam, kurtyzan i nieszczęśliwych kochanek, odarte z blichtru



Wiśniowy sad, reż. Yana Ross, Schauspielhaus Zürich [2019]

konwencji, odsłaniały potężne emocje i namiętności. Te właśnie role, o skomplikowanym rysunku, pełne napięć i kontrastów, wymagające precyzji psychologicznej i szerokiej skali dramatycznego wyrazu, stały się zadatkami przyszłych kreacji tragicznych.

W drugiej połowie lat dziewięćdziesiątych wielki repertuar otworzył się przed aktorką także na macierzystej scenie. W 1997 roku Stenka otrzymała rolę Elektry w tragedii Sofoklesa, w reżyserii debiutującego w Warszawie Krzysztofa Warlikowskiego. Przedstawienie, wpisane w kontekst współczesnych konfliktów zbrojnych na Bałkanach i na Kaukazie, było opowieścią o hodowanej od pokoleń rodowej nienawiści. Elektra była w tej opowieści bezwzględna egzekutorka sprawiedliwości, pragnąca wyrównać rachunki rodzinnych krzywd. W tym celu popychała do mordu brata, który stawał się niemal bezwolnym narzędziem w jej rękach. Ta dyktowana żądzą zemsty zbrodnia była konsekwencją ponurego dziedzictwa domu, od dawna „zarażonego” śmiercią. Ciemną przeszłość rodową odsłaniał zaczerpnięty z *Orestei* Ajschylosa monolog o naznaczonych zbrodnią dziejach Atrydów, wygłaszany w prologu przez aktorkę. Stenka wyrzucała z siebie tę opowieść gwałtownie, chwilami przechodząc w przejmujący skowyt. Bodaj żadna z wcześniejszych jej bohaterek nie była tak emocjonalnie rozedrgana, gwałtowna, niemal histeryczna. Przesterowanie tej roli, przy daleko idących uproszczeniach psychologicznych, okazało się niefortunne, jednak w tej siłowej próbie uruchomienia innych, niekonwencjonalnych rejestrów emocji, był już zaczątek nowego języka.

Pełnię jego możliwości objawiła rola Kasi w przełomowym także dla Warlikowskiego *Poskromieniu złoŹnicy* (Teatr Dramatyczny, 1998). Aktorka musiała odrzucić w nim tekst jako fundament komponowania

roli. Wehikułem narracyjnym spektaklu stało się ciało – urabiane przez konwencje społeczne, traumatyzowane i poniżane. Proces „wychowywania” złoŹnicy na uległą żonę przybrał w spektaklu formę tresury, ocierającej się o gwałt. Kasia, przebrana po nocy poślubnej za dziwkę, stawała się bezwolną lalką, odartą z godności, wyobcowaną z własnego ciała, które po obcesowej obróbce sprawiało wrażenie martwej rzeczy. Fakt, że grała ją aktorka już dojrzała, czynił jej upokorzenie jeszcze bardziej dojmującym. Operacja odpodmiotowienia i łamania charakteru dokonywała się na kobiecie całkowicie świadomej beznadziejności swojej sytuacji. Niezwykle wrażenie robił finałowy monolog Kasi, w tradycji szekspirowskiej nierzadko traktowany z filuterną ironią. Artystka wykonywała go w sukni ślubnej, na wpół łkając, tak, jakby wypływała słowa i krztusiła się mową, siłą wciśniętą jej w usta. Ten obraz, pokazujący niemal fizyczny wymiar gwałtu poprzez język, stanowił najsilniejszy akord spektaklu.

Rola Kasi była aktorskim manifestem teatru, który za medium obrał ciało, balansujące pomiędzy realnością aktora i fantazmatycznością postaci. Tradycyjną narrację psychologiczną zastąpiono w nim polem fizycznego doświadczenia, na którym się eksperymentuje, prowadzi gry tożsamościowe, dekonstruuje kostiumy płci i konwencji społecznych. Stenka stanie się z czasem jedną z najwybitniejszych kreaterek tej estetyki, lecz zawodowa ciekawość ciągnęła ją w różne strony. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych artystka sporo eksperymentowała, często na własną rękę, poszukując innej prawdy wyrazu niż ta, jaką oferowały praktykowane dotąd konwencje. Próby te nie zawsze przynosiły fortune efekty. Niekiedy zdarzał się aktorze upadek z wysokiego konia, jak w przypadku *Lady Makbet* w krakowskiej Bagateli (reż. Waldemar Śmigasiewicz, 2000). Stenka wykreowała w tej roli niemal komiksowy wizerunek superkobiety – dumnej, bezwzględnej, świadomie wykorzystującej



fot. Anna Grzelewska

Koncert życzeń, reż. Yana Ross, TR Warszawa / Teatr Łaźnia Nowa w Krakowie (2015)

siłę swej seksualności, by uczynić małżonka narzędziem do realizacji własnych celów. Mocno przeszarżowana Lady Makbet została uznana za porażkę artystki, jednak w postaci tej skrytykował się nowy typ bohaterki – kobiety silnej, niezależnej, śmiało podążającej za głosem własnych pragnień. Taka była Anna Wojnicew w *Płatonowie* (reż. Paweł Miśkiewicz, Teatr Dramatyczny, 2002), przedstawiona jako współczesna, bezpruderyjna mieszcza, używająca życia i majątku po śmierci męża. W tradycji scenicznej tej roli utrwalił się obraz subtelnej damy, prowadzącej wyrefinowaną miłosną grę. Stenka obniżyła jej status, podkreślając cechy świeżo wzbogaconej nuworyszki. Jej bohaterka była kobietą nowych czasów, gustującą w tandecie, bezceremonialną w umizgach, wychowaną na wzorach z telewizyjnych telenowel.

W tych postaciach silnych, zdecydowanych kobiet, gotowych odrzucić tradycyjne role i konwencje społeczne, by osiągnąć upragniony cel, przeglądały się zmiany obyczajowe i mentalne Polski po transformacji. Artystka stała się ich ikoną – w rolach bohaterek komedii romantycznych *Nigdy w życiu!* (reż. Ryszard Zatorski, 2004) i *Jeszcze raz* (reż. Mariusz Malec, 2008). Filmy te niosły Polkom krzepiący przekaz, że po czterdziestce życie kobiety się nie kończy, a rozwodowa trauma i samotne macierzyństwo nie zamykają drogi do szczęścia. Swą olśniewającą ekranową urodą Stenka udawadniała swoim zapracowanym rodaczkom, że wiek dojrzały może być dla ciała czasem prawdziwego rozkwitu.

Efektownej metamorfozy doznał również wizerunek samej artystki. Impulsem dla tej przemiany stała się rola Helene w *Uroczystości* w reżyserii Grzegorza Jarzyny, którą Stenka zadebiutowała na deskach Teatru Rozmaitości (2001). Zmiana była tak radykalna, że mało kto rozpoznał na scenie jej odmłodzoną sylwetkę, elektryzującą ostrym, nieco wyzywającym stylem, z nową, krótką fryzurą z opadającym na czoło kosmykiem grzywki. Aktorka zmieniła do tej roli także chód

i sposób mówienia, lecz ostatecznym, mistrzowskim szlifem na wizerunku tej postaci były drobne natręstwa, takie jak zdmuchiwanie z czoła opadającej grzywki czy obsesyjne czyszczenie zębów językiem. Wszystkie te ślady neurozy, ucieczki w histerię, podobnie jak drobne prowokacje przy stole, przykrywały świadomość ukrywanej przed bliskimi, tragicznej rodzinnej tajemnicy.

Do najciekawszych ról dramatycznych aktorki w tym czasie należała postać wdowy Bradshaw w przywołującym burzliwą historię siedemnastowiecznej Anglii *Zwycięstwo* Howarda Barkera (reż. Helena Kaut-Howson, Wrocławski Teatr Współczesny, 2003). Była to kreacja na miarę wielkich ról tragicznych. Artystka zamknęła postać dumnej purytanki w kokonie obsesyjnej czystości, sztywnych, krochmalonych czepców i rozłożystych sukien, ów pancerz jednak pękał, gdy wdowa podejmowała walkę o odzyskanie zbezczeszczonych zwłok męża. Bohaterka Stenki miała w sobie determinację Antygony i zwierzęcy upór, który pchnął ją w sam środek politycznego piekła, gdzie zmieniła się w dziwkę, wydaną na łup żołdaków i urzędników dworskich. Po przejściu przez poniżenie i gwałt powracała poraniona, lecz zwycięska, z odzyskanymi szczątkami męża.

W połowie minionej dekady Stenka stała się jedną z najważniejszych twarzy nowego teatru. Jednym z jego głównych ośrodków jest TR Warszawa, z którym artystka związała się na dwa sezony (2001–2003). Potem grywała tam gościnnie, bo od 2003 roku jest już w zespole Teatru Narodowego. Współpraca z młodymi reżyserami wprowadziła jej aktorstwo w orbitę nowych estetyk, lecz Stenka nie zamknęła się w kręgu jednego języka. Jeśli czemuś jest wierna, to tylko wiecznej zmianie, ku której pcha ją ciekawość wciąż nowych doświadczeń. Ten



fot. Andrzej Rybczyński / CAF / PAP

Elektra, reż. Krzysztof Warlikowski, Teatr Dramatyczny w Warszawie [1997]

głód przygody, nienasycenie w podbojach kolejnych, nieznanych terytoriów sprawia, że niemal w każdym przedstawieniu stwarza sobie od nowa, odrzucając wypracowane wcześniej środki.

Takim doświadczeniem, wymagającym „wyzerowania” zawodowych nawyków, było spotkanie z Robertem Wilsonem w *Kobiecie z morza* w Teatrze Dramatycznym (2005). W tej produkcji, odtwarzającej formę spektaklu zrealizowanego wcześniej przez Wilsona w trzech innych krajach, zespół musiał się wpasować w gotowe obrazy, efekty plastyczne i sytuacje. Odtwórcza metoda pracy, niepozostawiająca wielkiego marginesu swobody aktorom, budziła sprzeciw zespołu. Stenka, obsadzona w roli Ellidy, potraktowała ów krępujący reżim jak wyzwanie. Powtarzając gesty zapisane w dokumentacji włoskiego spektaklu, odkrywała zaszyfrowane w nich sensy i emocje, co pozwoliło jej wypełnić sztuczną, wyestetyzowaną formę ludzką treścią. Klucz do roli zawierał się w znakach plastyki ciała – w wyciągniętej ku morzu dłoni, w sylwetce jakby rozdartej na pół, z jedną ręką ciężącą ku wodzie, i drugą, cofniętą w kierunku lądu, w zatrzymanej w ruchu pozie pływaczki. W stężonej ekspresji jej wysmukłej figury skumulowana była niezwykła energia, podszyta tęsknotą za czymś, co wybiegało poza horyzont spokojnej, rodzinnej egzystencji. W monologu, w którym Ellida odsłaniała swe fantazje, odzywało się kilka różnych głosów: gruby i cienki, piskliwy. To „wokalne” rozszczepienie sygnalizowało jej nieokreśloność, jako istoty pogranicznej o cechach kobiety, morskiego zwierzęcia i dziecka.

Złożona figura była symbolicznym wyrazem nieokreślonej tożsamości kobiecej, w której to, co nieoswojone, dzikie, pochodzące z porządku natury, wchodzi w konflikt z wymogami społecznych konwencji. Napięcie to objawiło się także w innych rolach artystki. Współczesną,

mieszczańską wersją Ellidy była Lucia w *T.E.O.R.E.M.A.C.I.E.* wg Pasoliniego (reż. Grzegorz Jarzyna, TR Warszawa, 2009) – żona bogatego przemysłowca, w której fascynacja nieznajomym gościem rozbudzała świadomość fałszu przenikającego jej życie. Pod wpływem rodzącego się uczucia kobieta, skrupowana dotąd powinnościami żony i matki, odkrywała w sobie stłumiony głos ciała. Jednym z najbardziej poruszających obrazów w spektaklu była scena, w której Lucia pochylała się z czułością nad rozrzuconymi ubraniami śpiącego gościa, uświadamiając sobie pustkę swego życia. W egzystującej pod mieszczańskim kloszem lalce coś nagle pękało, staranny makijaż rozmazywał się od łez, wystudiowane przed lustrem gesty łamały się, tracąc powab. Symboliczny znak przemiany, jakim był gest zrzucenia sukni przez Lucię, nie oznaczał jednak wyzwolenia. Nieznajomy rozbudził w niej pragnienie, lecz nie przyniósł spełnienia, zburzył dawne życie, lecz nie wskazał nowej drogi. Poznanie prawdy o sprzecznościach tkwiących w jej własnej naturze przyniosło, zamiast szczęścia, poczucie osamotnienia.

Napięcie pomiędzy ciałem i dyscyplinującymi je normami kulturowymi osiągnęło szczytowe natężenie w *Fedrze* w reżyserii Mai Kleczewskiej (Teatr Narodowy, 2006). Jej bohaterka, współczesna, luksusowa kobieta w średnim wieku, o nieskazitелnej figurze i oszałamiającej urodzie, była wręcz modelowym produktem propagowanej w damskich pismach utopii wiecznie młodego, perfekcyjnie wymodelowanego ciała. Jednak ta sama kultura, która produkowała fantazmaty idealnego piękna, utrzymywała zakazy dotyczące kobiecej seksualności. Ta sprzeczność stała się źródłem tragedii Fedry, której uczucie do pasierba, Hipolita, nieakceptowalne dla niej samej, eksplodowało

chorobliwą, destrukcyjną namiętnością. Scena, w której Fedra żebrała o miłość Hipolita, porażała szczerością i bezwstydem samoupokorzenia.

„Biologiczne” aktorstwo Stenki rozsadzało utrwalone schematy ról klasycznych, dopuszczając w nich do głosu kobiecą seksualność. Elmira w *Tartuffie* w reżyserii Jacques’a Lassalle’a (Teatr Narodowy, 2006) inicjowała śmiały erotyczny eksperyment, by przekonać męża o hipokryzji świętoszka, co w konsekwencji doprowadzało niemal do próby gwałtu. Bohaterka Stenki osiągała cel za cenę własnego upokorzenia, którego znakiem był rozwiązany do końca spektaklu gorset. Posłuszeństwo tradycji scenicznej wypowiadała też Donna Anna w *Giovannim* w reżyserii Grzegorza Jarzyny (TR Warszawa, 2006). Zaborcza, bezpruderyjna, nienasycona w podbojach miłosnych bohaterka Stenki była w tym przedstawieniu żeńskim odpowiednikiem tytułowego bohatera. Aktorka dała jej wdzięk niebezpiecznej kusicielki i odwagę bluźnierczych gestów, których kulminacją był seks uprawiany nad trupem ojca. Jej fascynacji Don Giovannim towarzyszył element rywalizacji na polu władzy seksualnej, której aktem finalnym miała być kastracja uwodziciela.

W galerii bohaterek Stenki są też przejmujące portrety kobiet samotnych, przegranych, przygniecionych ciężarem życiowych klęsk. Aktorka nie ma oporów przed postarzaniem postaci, jeśli to potrzebne roli, potrafi je nawet oszpecić. Z niedużej roli dzieciobójczyni, która zabiła niepełnosprawnego syna z powodu braku pieniędzy na leki w *Pitbullu* (reż. Patryk Vega, 2005), pozostawały w pamięci przedwcześnie zwiędła twarz, spieczone wargi, chropowata cera i przejmujący wyraz podkrążonych oczu. Bohaterka serialu *Boża podszewka*, Maria

„Biologiczne” aktorstwo Stenki rozsadzało utrwalone schematy ról klasycznych, dopuszczając w nich do głosu kobiecą seksualność.

Jurewiczowa, imponowała całą serią metamorfoz, odpowiadających różnym etapom kobiecego przemijania, by zmienić się na koniec w leciwą nestorkę rodu. W scenie pisania testamentu Stenka, wówczas w rozkwicie urody, ukazywała się jako wsparta na lasce, drobiąca niepewne kroczki stara kobieta o zmatowiałym, lekko chrapliwym głosie.

W roli Ethel Rosenberg, w *Aniołach w Ameryce* (reż. Krzysztof Warlikowski, TR Warszawa, 2007), aktorka upodobiła się do pierwowzoru swej postaci, przeobrażając się w przysadzistą kobietę o obfitych kształtach, które uwydatniał przyciasny kostium z epoki makkartystowskiego polowania na czarownice. Duch Ethel, by nasycić się zemstą, przybywał do łóża konającego Roya, który przed laty przyczynił się do skazania jej na śmierć w procesie o szpiegostwo. Zwiedziona podstępem chorego, Ethel ulegała jednak odruchowi litości i obejmowała go matczynym gestem, śpiewając starą żydowską kołysankę. Ta krótka scena wystarczała za cały traktat o potrzebie wybaczenia.

Do najmroczniejszych postaci Stenki należała Matka Courage w spektaklu Michała Zadary (Teatr Narodowy, 2016). Artystka dała swej bohaterce surową, czerstwą, nieupiększoną makijażem twarz, krótką

męską fryzurę i zdecydowane, kanciaste ruchy. Brechtowska Anna Fierling, w przedstawieniu Zadary przeniesiona w realia wojny XXI wieku, podążała za armią w starym mercedesie. Ubrana w krótkie spodnie i wojskowe buty, sprawiała wrażenie obrotnej, wojennej bizneswoman, przedkładającej życiowy pragmatyzm nad polityczne frazesy. Miała jednak naturę hazardzistki, która gra z losem o życie własne i bliskich, do końca ufając w to, że nie opuści jej szczęście. Jej szorstka rzeczowość, chłód, zautomatyzowane gesty tworzyły pancerz, pod którym trudno było się dopatrzeć jakichkolwiek emocji. Ta skorupa rozszczelniała się na chwilę, gdy wojna zabierała jej dzieci. Tylko drobne oznaki w grze aktorki zdradzały, jak wielki był to cios dla jej bohaterki. Anna Fierling nie mogła jednak zdradzić wojny-życiówki, dlatego w finale otrzepywała się z nieszczęścia, maskując oznaki słabości nonszalancką rutyną.

Jedną z najbardziej przejmujących kreacji Stenki była bohaterka *Koncertu życzeń* (reż. Yana Ross, Teatr Łaźnia Nowa, TR Warszawa, 2015), której życiowa katastrofa rozgrywała się bez słów, w nieefektywnych dekoracjach codzienności. Monodram Franza Xavera Kroetza jest skromną, rozpiętą na gesty i sytuacje partyturą działań. To zapis zwyczajnej domowej krzątaniny samotnej, pięćdziesięcioletniej kobiety, której nieoczekiwanym finałem jest akt samobójczy. Stenka rozgrywała to misterium życia i śmierci w niewielkiej, ustawionej na paletach dekoracji mieszkania, otoczona przez swobodnie poruszających się widzów. Jej bohaterka po powrocie z pracy do domu jadła kolację, zmywała naczynia, słuchała radia, szykowała się do snu. W rutynowych, banalnych czynnościach wyczuwało się narastające napięcie, choć jej myśli, uczucia, emocje do końca pozostawały nieprzejrzyste. W tym performansie, wystawiającym intymny dramat ostatniej godziny ludzkiego życia na wścibskie spojrzenie widza, Stenka ustanowiła nowy standard prawdy scenicznej. Jej źródłem nie było przekroczenie, obnażenie prywatności czy eksces znoszący granice fikcji. Wstrząsająca siła tego wycinka z życia anonimowej kobiety brała się z chłodnej, niemal protokolarnej rzeczowości, z surowych, pozornie nieznaczących faktów i z prostoty działań. Wrażenie dokumentalnej prawdy było tak silne, że wśród widzów, postawionych w sytuacji świadka/podglądacza, zdarzały się próby ingerencji w przebieg spektaklu. Było to jednak zwycięstwo teatru – przezroczysta, lecz doskonale „zrobiona” forma, wsparta charyzmą aktorską, stwarzała iluzję uczestnictwa w tragedii rozgrywającej się tu i teraz, na wyciągnięcie ręki.

Aktorstwo Stenki wymyka się schematom. Nowoczesność harmonijnie współgra w nim z tradycją, a odwaga eksperymentowania z solidnym rzemiosłem. Eksplorując głęboko sferę cielesności, aktorka nigdy nie odrzuciła klasycznego warsztatu psychologicznego. Jest przy tym mistrzynią transformacji aktorskiej, przywracającą blask tradycjom aktorstwa charakterystycznego. Jej twórczość, operująca w sferze wysokich napięć, granicznych doświadczeń i dramatycznych zmagania z losem, jest ogniwem łączącym współczesny polski teatr ze sztuką najwybitniejszych tragiczek: Heleny Modrzejewskiej, Stanisławy Wysockiej, Ireny Eichlerówny, Haliny Mikołajskiej.

Mogłoby się zdawać, że to już olimpijski szczyt, lecz Stenka wciąż pnie się w górę. Pod koniec minionego roku zadebiutowała w języku niemieckim w Schauspielhaus w Zurychu, grając Raniewską w *Wiśniowym sadzie* w reżyserii Yany Ross. Sukces tej kreacji otwiera jej drogę do międzynarodowej kariery, i być może będzie to zupełnie nowy rozdział w jej biografii. ■