didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 155**
Data wydania: luty 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/fan-fiction

/ teatr w książkach

Fan fiction

Joanna Targoń

Justyna Świerczyńska, *Teatr Rozmaitości Jarzyny i Warlikowskiego*, Wydawnictwa Drugie, Warszawa 2019

Fan fiction (fanfik) pasożytuje na innym utworze, zmienia go albo kontynuuje. Może być tak, że autor fan fiction widzi jakiś brak w utworze matce i pisze własny, uzupełniając ów brak (np. E.L. James uznała, że w *Zmierzchu* Stephenie Meyer jest za mało seksu, tworzyła więc erotyczne fanfiki, aż doszła do *Pięćdziesięciu twarzy Greya*). Stopień podobieństwa do oryginału jest różny. Bywa i tak, że autor fan fiction zostawia bohaterów i główne rysy oryginału, wypełniając szkic własną inwencją. Tematem fan fiction może być nie tylko fikcja: powstają fanfikowe biografie. Książka Justyny Świerczyńskiej jest taką właśnie biografią, choć już w pierwszym zdaniu autorka pisze o Rozmaitościach jako „przedmiocie badań", dając do zrozumienia, że będzie to praca naukowa.

Fakty i fikcje

Lekturę książki zaczęłam od końca, od przejrzenia spisu przedstawień. I tu zdumienie: nie ma *Bzika tropikalnego* (1997) Jarzyny. Jak to, historia Rozmaitości bez mitu założycielskiego, bez najbardziej spektakularnego debiutu po 1989 roku? We wstępie autorka objaśnia, co prawda, że zajmuje ją okres od roku 1999, kiedy Grzegorz Jarzyna został dyrektorem Rozmaitości (notabene stało się to w roku 1998, nie 1999), do roku 2007, kiedy z teatru odszedł Krzysztof Warlikowski, ale myli się, uważając, że w tym tylko okresie teatr ten był „w centrum zainteresowania publiczności". Zainteresowanie rozpoczęło się wcześniej, o czym jeszcze napiszę.

Arbitralnie ustanowiona granica opowieści o teatrze jest tu nieprzepuszczalna: obaj reżyserzy nie mają biografii, stają się znaczącymi artystami dopiero w tym 1999 roku. Z rozrzuconych tu i ówdzie wzmianek dowiadujemy się, co prawda, że Jarzyna przed objęciem dyrekcji zrobił „zaledwie trzy spektakle", a Warlikowski miał większe doświadczenie, ale skoro autorka tym się nie zajmuje, odnieść można wrażenie, że owa wcześniejsza działalność nie była istotna.

Co ciekawe, wymazywanie przeszłości bywa niestaranne, przynajmniej w przypadku Jarzyny. Raz autorka pisze: „W najwcześniejszym *Magnetyzmie serca*" (s. 178), innym razem: „O *Bziku tropikalnym*, reżyserskim debiucie Jarzyny, wiemy dużo" (s. 59; nie zagłębia się jednak w to „dużo", a skupia na popremierowym tańcu Jarzyny w orientalnej masce). Wprawia to czytelnika w konsternację: co było debiutem Jarzyny? *Magnetyzm* czy *Bzik*? Należałoby te zabiegi poddać psychoanalizie, tak jak autorka – z wykształcenia teatrolożka i psycholożka, prowadząca praktykę psychoanalityczną – poddaje psychoanalizie twórców, spektakle, polski teatr, a nawet polskie

społeczeństwo. Można w nich też zobaczyć pragnienie ustanowienia własnej, fanfikowej narracji; Świerczyńska pisze: „Wciąż żywe emocje wyznaczają miejsca newralgiczne, kluczowe w interpretacji, a jednocześnie zaciemniają całościowy obraz teatru, kierując uwagę na raz już wytyczone ścieżki” (s. 11).

Świerczyńska chce wytyczyć własne ścieżki, problem w tym, że jej sądy i przekonania nie mają wiele wspólnego z rzeczywistością. We wstępie autorka kreśli panoramę życia teatralnego na tle przemian społeczno-politycznych po 1989 roku. Dowiadujemy się, na przykład, że wówczas „starzy mistrzowie zamilkli, w geście niemej rezygnacji oddając władzę młodym albo całkowicie odrzucając to, co nowe” (s. 13). Nieprawda: Krystian Lupa i Jerzy Jarocki akurat wtedy rozwinęli skrzydła, Jerzy Grzegorzewski był w świetnej formie, Andrzej Wajda bynajmniej nie rezygnował z teatru. A i starsi mistrzowie (Erwin Axer, Kazimierz Dejmek, Adam Hanuszkiewicz) pracowali jeszcze przez dobrych kilka lat. Co więcej, mistrzowie (np. Lupa, Jarocki, Wajda i Axer) z zainteresowaniem i często aprobatą przyglądali się młodym reżyserom, dając tego dowody na piśmie.

Wracając do wczesnej historii Rozmaitości: nie jest prawdą, jak sądzi Świerczyńska, że „pod szyldem warszawskiego teatru skupiła się [w roku 1999] grupa twórcza, której podstawowym zadaniem było przejęcie teatru miejskiego i przekształcenie go w miejsce artystycznego eksperymentu” (s. 10). Rozmaitości nie były byle jakim, nieartystycznym teatrem – w roku 1994 połączone zostały z awangardową sceną Szwedzka 2/4, w 1995 dyrektorem został na trzy sezony Piotr Cieplak, który deklarował, że robi „teatr dla martensów”, czyli młodych ludzi – i młodzi ludzie uznali tę scenę za swoją. Gdy w 1997 roku student krakowskiej PWST Grzegorz Jarzyna zadebiutował tu z hukiem *Bzikiem tropikalnym*, grunt był już przygotowany. Ale

Świerczyńska woli mocniejsze, efektowniejsze – no i własne – gesty: Jarzyna przejął teatr, wyrzucił starych, przyjął nowych, zatrudnił Warlikowskiego, unowocześnił druki i stronę internetową (w 1999 roku raczej nie było strony internetowej), zastosował nowe strategie marketingowe i do przodu.

Nie jest też prawdą, że Jarzyna w 1999 roku wymienił niemal cały zespół aktorski, co więcej, to nie on przyjął – jak wydaje się autorce – Maję Ostaszewską i Cezarego Kosińskiego, ale Piotr Cieplak, w roku 1997, do *Bzika tropikalnego*. Można to łatwo sprawdzić, choćby w internetowej *Encyklopedii teatru polskiego*. W rozdziale o zespole czytamy, że Jarzyna zaprosił aktorów, „których znał lub z którymi miał już okazję pracować" (s. 20) – Ostaszewską, Kosińskiego i Cielecką. Ale, według Świerczyńskiej, miał okazję pracować tylko z Cielecką – *Bzika tropikalnego*, w którym grali Ostaszewska i Kosiński, autorka po raz kolejny usunęła. Usunęła też istotne fragmenty biografii aktorów Warlikowskiego – Jacek Poniedziałek i Stanisława Celińska stali się w jej opisie nieudacznikami (on grał wyłącznie drugoplanowe role w Starym Teatrze, ona to była alkoholiczka, nieobsadzana w znaczących rolach). A przecież oboje zagrali u Warlikowskiego w *Zachodnim wybrzeżu*, a Poniedziałek współpracował z Warlikowskim od czasu PWST. Poza tym podczas czterech sezonów w Starym Teatrze Poniedziałek grał zdecydowanie niedrugoplanowe role w ważnych spektaklach: Pedra Velasqueza w *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (reż. Tadeusz Bradecki, 1992), Leona w *Śnie srebrnym Salomei* (reż. Jerzy Jarocki, 1993), kilka małych, ale wyrazistych ról w *Dziadach – dwunastu improwizacjach* (reż. Jerzy Grzegorzewski, 1995), Lena w *Ocalonych* (reż. Gadi Roll, 1996) – no i Hrabiego w *Markizie O*. Krzysztofa Warlikowskiego (1993).

Świerczyńska wymazała również, jak już wspomniałam, biografie Jarzyny i

Warlikowskiego przed rokiem 1999. A te „trzy zaledwie spektakle" Jarzyny przed objęciem dyrekcji to: *Bzik tropikalny* (Rozmaitości 1997), *Iwona, księżniczka Burgunda* (Stary Teatr, 1997), *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości* (Teatr Dramatyczny, 1998). Warlikowski z kolei miał na koncie kilkanaście przedstawień, w tym: *Roberto Zucco* (Teatr Nowy w Poznaniu, 1995), *Elektrę* (Teatr Dramatyczny, 1997), *Poskromienie złośnicy* (Teatr Dramatyczny, 1998), *Zachodnie wybrzeże* (Teatr Studio, 1998). Wszystkie te spektakle były szeroko omawiane, budzące gorące spory, grane długo i przy pełnych salach, mocno polaryzujące odbiorców.

Jako czytelnik chciałabym wiedzieć, kim byli Jarzyna i Warlikowski przed ową datą graniczną, ale Świerczyńska chyba uznała, że grzebanie w archiwach nie jest zajęciem godnym badacza z ambicjami. Woli uruchamiać swoją wiedzę psychoanalityczną i za pomocą teatru diagnozować stan społeczeństwa. Dowiedziałam się na przykład ze zdumieniem, że *Ślub* Jarockiego i *Kalkwerk* Lupy „oglądane z perspektywy dwudziestu lat […] mówią niemalże to samo. W jednej i drugiej realizacji tematem głównym jest małżeństwo". Małżeństwa owe (nieudane, więc nieosiągające pełni) miałyby obrazować stan ducha widzów w momencie przełomu. Dalej czytamy: „Tak jak odziany w biało-czerwony płaszcz Henryk odrzucił splugawiony obraz rodzinnego domu, tak widzowie odrzucili rzeczywistość, która stała się ich udziałem, niczym Bernhardowski Konrad wybierając świat abstrakcyjnych idei, nie zaś kontakt z realnym życiem. […] W oczach odbiorców odłączona od życia sztuka miała w latach dziewięćdziesiątych stać się miejscem programowo wyizolowanym" (s. 11-12). Brawurowa to diagnoza, acz kuriozalna, poczynając od wyodrębnienia i zinterpretowania wspólnego tematu obu spektakli, poprzez szczegół (Henryk nie był odziany we flagę, jak wynikałoby ze słów autorki, tylko w płaszcz królewski), po rozeznanie sytuacji społecznej: o ile pamiętam, po 1989 roku właśnie oczekiwano od

sztuki zmierzenia się z nową rzeczywistością.

W próżni

W zakończeniu Świerczyńska zwierza się: „Pierwszym impulsem, który skłonił mnie do napisania niniejszej książki, była ciekawość sprowokowana dyskusją, toczącą się swego czasu wokół kolejnych realizacji Teatru Rozmaitości" (s. 185). Dyskusja, owszem, była, i to często na noże, tyle że jej ślady w książce są znikome. Świerczyńska zaledwie wspomina o *Teatrze bez majtek* Józefa Kelery, o recenzji Elżbiety Baniewicz z *Makbeta* Jarzyny, tekście Agaty Adamieckiej-Sitek *Goło, niewesoło* i – ogólnie – reakcjach na spektakle Jarzyny (doceniano formę, pod którą nic się nie kryło).

Pominięcie dyskusji byłoby może usprawiedliwione, gdyby Świerczyńska nie zajmowała się również oddziaływaniem teatru. Ale się zajmuje: cały rozdział poświęcony jest medialnym wizerunkom (autokreacjom) obu reżyserów, inny – widowni Rozmaitości. Z rozdziału o wizerunkach wynika, że Jarzyna i Warlikowski świetnie się w obszarze mediów poruszają, umiejętnie budując swoje persony w taki sposób, by trafić do widzów („Powoływanie się na wspólnie przeżywane poczucie krzywdy i zagubienia wzbudza sympatię w sposób niemal automatyczny. Podobną reakcję wywołuje posługiwanie się nieoficjalnym kodem językowym" – s. 61). Cóż, psycholożka powinna wiedzieć, że takie wypowiedzi wywołać też mogą (i wywoływały) reakcje wręcz przeciwne. I były to reakcje nie tylko na spektakle, ale również na medialne wizerunki. Poza tym dyskusje w wielu wypadkach (np. przy okazji *Oczyszczonych*) wykraczały poza sferę teatru, a to powinno było zaciekawić badaczkę interesującą się podobno tym, co wykracza „poza przestrzeń samego spektaklu" (s. 185). Ale nie zainteresowało.

Zadziwiająca jest ta próżnia, w której Świerczyńska umieszcza Rozmaitości. Co więcej, próżnia społeczna przenosi się niejako do środka teatru: w książce poświęconej fragmentowi dyrekcji Jarzyny brak informacji o jego działalności jako dyrektora właśnie. Tak jakby przez te kilka lat reżyserowali tu tylko Jarzyna i Warlikowski. A gdzie Ingmar Villqist (2001), Artur Urbański (2001, 2002), Redbad Klynstra (2002, 2005), Krystian Lupa (2003), Natalia Korczakowska (2005), Jan Klata (2006) – że wymienię tylko kilka nazwisk? Gdzie budowanie repertuaru, dobór tekstów i tematów? Gdzie decyzja o zmianie sposobu funkcjonowania teatru, czego wyrazem był Teren Warszawa (małe, szybko robione spektakle, grane w różnych miejscach Warszawy, reżyserowane i grane często przez debiutantów; sezon 2003/2004), o którym autorka tylko wspomina? Analizując *Zaryzykuj wszystko* Jarzyny, nawet nie zająknęła się, że była to część Terenu Warszawa. Pominęła też *Bash*, drugi spektakl Jarzyny w Terenie, zajęła się za to *Lwem w zimie*, wyreżyserowanym w Wiedniu i pokazanym w Polsce tylko raz.

Choć tyle miejsca poświęca się tu zespołowi, odnieść można wrażenie, że tworzy go tylko tych siedem osób (Cielecka, Ostaszewska, Kosiński, Poniedziałek, Celińska, Chyra, Malanowicz), o których Świerczyńska pisze w rozdziale *Aktor, zespół, ikony* (s. 19-36), no bo przecież Jarzyna, według autorki, zwolnił prawie wszystkich z dawnego zespołu. Nie dowiemy się, jak kształtował się zespół, że u obu panów grali zarówno aktorzy pracujący w Rozmaitościach przed nastaniem Jarzyny (Maria Maj, Magdalena Kuta, Mirosław Zbrojewicz, Waldemar Obłoza, Lech Łotocki, Adam Woronowicz), jak i nowi, ale spoza owej siódemki (np. Redbad Klynstra, Marek Kalita, Aleksandra Popławska, Robert Więckiewicz, Aleksandra Konieczna, Rafał Maćkowiak). Oraz ci, którzy grali gościnnie (np. Małgorzata Hajewska-Krzysztofik, Danuta Stenka, Jan Peszek, Danuta Szaflarska, Adam Ferency, Renate Jett). Zamiast zmieniającej się i ciekawej grupy osobowości mamy

preparat – i kolejną fikcję.

Lapsusy

Główną częścią książki są analizy spektakli Warlikowskiego i Jarzyny. Do każdego z reżyserów autorka dobrała inne narzędzia – do Warlikowskiego, najogólniej mówiąc, Junga, a do Jarzyny surrealizm. Ale zamiast używać tych narzędzi do opisywania i objaśniania spektakli, wtłacza te spektakle w koleiny metod, a co się w nich nie mieści – usuwa. Co gorsza, dodaje to, czego w spektaklach nie było, być może po to, żeby rzeczywistość nie zakłócała klarowności wywodu. O finale *Bachantek* Warlikowskiego czytamy:

> Nieświadoma swego czynu kobieta [Agawe] wchodzi na scenę, dźwigając między nogami sporej wielkości pal. Na brzuchu trzyma zakrwawione zawiniątko – głowę swojego syna. Symbolika tego obrazu jest porażająca – oto na scenę wkracza kobieta, która nie tylko zamordowała mężczyznę, ale zgodnie z tradycyjnym rytuałem, zjadła go (podkr. J.T.), przejmując tym samym jego moc, czego namacalnym dowodem jest tkwiący między jej nogami pal – symbol falliczny (s. 88).

Pal sześć niezborność językową (Agawe powinna mieć albo dodatkową parę rąk, żeby trzymać i pal, i zawiniątko, albo siłę Herkulesa, żeby dźwigać pal między nogami bez udziału rąk). Ważniejsze jest to, że ani u Eurypidesa, ani u Warlikowskiego nie ma mowy o zjadaniu Penteusza. Autorka nie zauważyła też, że w *Bachantkach* jest jeszcze ciąg dalszy: Kadmos, ojciec Agawe, przynosi w wiadrach krwawe szczątki Penteusza i wyrzuca je na stół. Ale o finale spektaklu, tragicznym rozpoznaniu swego czynu, będącym udziałem

Agawe, niczego się już nie dowiemy. Został wymazany.

Świerczyńska bywa zdumiewająco pewna swego. Pisze o pierwszych scenach *Burzy*: „Czy z opowieści Prospera dowiadujemy się, jak trafił na wyspę? Oczywiście nie. Okoliczności jego przybycia są bowiem nieistotne" (s. 79). Nieprawda: oczywiście w spektaklu dowiadujemy się, jak Prospero trafił na wyspę, co bez trudu można sprawdzić – rejestracja *Burzy* jest dostępna na portalu Ninateka.pl. Świerczyńska tworzy fikcję – po to, by cytat, który sobie wynalazła, pasował do spektaklu (pasuje, nawiasem mówiąc, średnio). Podobnie jest w rozdziale o *Krumie* – żeby cytat z Josepha Campbella o powieści współczesnej się nie zmarnował, autorka uznaje dramat *Krum* za powieść („Współczesna powieść Hanocha Levina", s. 99).

Analizy przedstawień nie są porywające: gęsto inkrustowane obszernymi cytatami dobieranymi na zasadzie dalszych lub bliższych skojarzeń (np. Dionizos w *Bachantkach* skojarzył się autorce z figurą jurodiwego, więc piłuje to skojarzenie, choć niczego ono nie wyjaśnia ani nie wprowadza ciekawej perspektywy), sprowadzają się do pobieżnego, pełnego dziur albo przeciwnie, dodatkowych haftów, opowiedzenia spektaklu. Czasami dziwnego – czytając opis *Hamleta*, można odnieść wrażenie, że głównym bohaterem jest Horacy, tak autorka zawikłała się w symbolikę baśniowego zamku, którym, według niej, jest Elsynor u Warlikowskiego. W analizie *Oczyszczonych* Świerczyńska wyposaża postaci w nieistniejące u Kane ani u Warlikowskiego cechy – albo raczej we własne homofobiczne projekcje: „Carl i Rod to ludzie Cienia. To para homoseksualistów żyjąca poza społecznym światem wartości i rytuałów, negatywnie nastawiona do ładu moralnego lub nieudolnie próbująca zachować jego pozory" (s. 90). O *Krumie* pisze: „Zamiast deklaracji wiary w ożywczą moc archetypów powstał spektakl, który poraża swoim pesymistycznym przekazem. A więc nie ma już nic –

zdaje się mówić reżyser. Pozostał tylko samotny, przerażony człowiek rzucony na pastwę współczesnej kultury masowej" (s. 105). Warlikowski w *Krumie* nie zajmuje się jednak zagrożeniami związanymi z kulturą masową – te wnioski Świerczyńska wyciąga z długich cytatów na ten temat, które wynalazła i starała się niezbyt udolnie dopasować do spektaklu.

Dlaczego powstała *(A)pollonia*

Można długo cytować i uczyć się, jak trafiać kulą w płot. Można też się dziwić, że porywając się na monografię, w zamierzeniu naukową, autorka nie wykonała podstawowych prac: wyszukania materiałów archiwalnych, przeczytania dostępnych tekstów, obejrzenia rejestracji spektakli, sporządzenia w miarę pełnej bibliografii (która tu, nie wiedzieć czemu, nazwana jest „bibliografią krytyczną"). Niewykluczone, że byłoby wtedy mniej błędów. Ale fakty to jedno, a psychoanalityczna inwencja – co innego. Ta nie ustaje. W zakończeniu Świerczyńska zajmuje się pokrótce rozstaniem reżyserów: „Dla Grzegorza Jarzyny i Krzysztofa Warlikowskiego samo rozstanie okazało się momentem przełomowym w ich karierze. O randze tego wydarzenia świadczą kolejne zrealizowane przez nich spektakle" (s. 186). Z krótkich opisów owych spektakli najciekawszy, bo obrazujący sposób myślenia autorki i jej psychoanalityczną fantazję, jest ten o *(A)pollonii*:

> Pierwszy zrealizowany pod szyldem Nowego Teatru spektakl Warlikowskiego, *(A)pollonia*, początkowo miał być wystawiony w nowej siedzibie teatru, w miejscu byłej bazy Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania. Zamiarem Krzysztofa Warlikowskiego było stworzenie przedstawienia, w którym najważniejszą rolę miała odegrać nowo powstała wspólnota. Do

> przejęcia nowej siedziby jednak nie doszło. Postawiony w trudnej sytuacji teatr musiał szukać innego miejsca. Wybór padł na dawną Wytwórnię Wódek „Koneser” usytuowaną na warszawskiej Pradze.
>
> Rozczarowanie wynikające z braku stałej siedziby teatru znalazło odzwierciedlenie w treści przedstawienia, a w symbolicznym wymiarze – również w wyborze miejsca wystawienia spektaklu. Zrealizowana w byłej fabryce wódek *(A)pollonia* przepełniona jest goryczą, złością i gniewem. Przywołany po raz pierwszy w *Aniołach w Ameryce* motyw zbawienia i ofiary w nowej realizacji potraktowany został z całą bezwzględnością. Zamiast planowanego oczyszczenia na plan pierwszy wysuwa się pasja reżysera w tropieniu bezsensowności ludzkiego poświęcenia (s. 187-188).

Myśl, że Warlikowski zrobił *(A)pollonię* tak jak zrobił, bo się zdenerwował brakiem siedziby, jest po prostu głupia. Ale ileż tu uwodzicielskich tropów: baza Miejskiego Przedsiębiorstwa Oczyszczania i „planowane oczyszczenie”. Fabryka wódek już niezbyt pasuje do goryczy, złości i gniewu (upić się można też na wesoło). Ale ten wybór miał przecież źródło w rozczarowaniu – „w wymiarze symbolicznym”, cokolwiek by to miało znaczyć.

Rzeczywistość była jednak inna, mniej atrakcyjna: *(A)pollonia* powstawała prawie rok, od początku było wiadomo, jaką będzie miała tonację, próbowano ją w kilku miejscach, a „Koneser” został wybrany (na próby generalne i set premierowy) nie z powodów symbolicznych, tylko dlatego, że akurat był do wynajęcia i mieściła się w nim potężna scenografia. Potem spektakl grano w wielu innych miejscach; szkoda że Świerczyńska tego nie prześledziła i nie przeanalizowała wartości symbolicznych hali w Ursusie, studia ATM, namiotu na Open’erze czy dziedzińca Pałacu Papieży w

Awinionie.

Co nam zostało po Rozmaitościach

Jeżeli wierzyć Świerczyńskiej, zostało nam niewiele: garstka banalnych do bólu rozpoznań współczesności:

> Z perspektywy czasu widzę wyraźnie, w jak wielu aspektach Teatr Rozmaitości przenikliwie uchwycił i wręcz wyprzedził swoje czasy. Dzięki mediom społecznościowym obecnie każdy może być kreatorem swojego własnego wizerunku. Masowość komunikacji, powierzchowność związków międzyludzkich, kryzys wartości są wszechobecne. Podobnie jak możliwości konsumpcyjne, które stały się wręcz nieograniczone. To, o czym kilka lat temu opowiadał Teatr Rozmaitości, kierując swe spektakle do wybranej grupy społecznej, dziś jest powszechnym elementem życia. Paradoksalnie więc prawdopodobnie dopiero teraz, gdy kultura masowa na stałe wrosła w naszą rzeczywistość społeczną, możliwe stało się myślenie o tym teatrze (s. 185).

Czy naprawdę z kilkunastu opisanych w książce spektakli można wysnuć tylko takie wnioski? Że Jarzyna i Warlikowski mówili o kreowaniu wizerunku, masowości komunikacji, powierzchowności związków i konsumpcji? Jeżeli tak miałoby wyglądać myślenie o tym teatrze, to nie mam na nie ochoty. I co to znaczy, że dopiero teraz można o nim myśleć? Akurat Rozmaitości są zjawiskiem dobrze i ciekawie opisanym, krytyka dawała jakoś radę, choć nie używała (może na szczęście) tej perspektywy, o której pisze Świerczyńska. Tyle że, aby zapoznać się z tamtymi opisami, analizami i wywiadami, trzeba

się trochę naszukać w archiwach, bibliotekach i internecie. Książka Świerczyńskiej jest dostępna, wygląda na pierwszy rzut oka solidnie, i jeszcze ktoś, nie daj Bóg, uwierzy, że jest taka także na pozostałe rzuty oka.

Autor/ka

Joanna Targoń – recenzentka teatralna „Gazety Wyborczej”. Redaktorka książek, katalogów wystaw i wydawnictw festiwalowych. Prowadzi na wydziale Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/fan-fiction*