didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 186**
Data wydania: kwiecień 2025
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwa-otwarcia

/ REPERTUAR

Dwa otwarcia

Joanna Targoń

Stary Teatr w Krakowie

Jan Czapliński, Jakub Skrzywanek

Zamach na Narodowy Stary Teatr. Narodziny narodu

reżyseria: Jakub Skrzywanek, współpraca dramaturgiczna: Dorota Semenowicz, kostiumy, scenografia i aranżacja przestrzeni: Natalia Mleczak, reżyseria światła i aranżacja przestrzeni: Aleksandr Prowaliński, muzyka: Karol Nepelski, choreografia: Agnieszka Kryst, wideo: Natan Berkowicz

premiera: 21 marca 2025

Teatr Dramatyczny w Warszawie

Julia Holewińska

Anioły w Warszawie

reżyseria: Wojciech Faruga, dramaturgia: Julia Holewińska, scenografia, kostiumy, reżyseria świateł: Katarzyna Borkowska, muzyka: Radosław Duda, choreografia: Bartłomiej Gąsior

premiera: 22 marca 2025

Trwa sezon zmian dyrekcji w teatrach. Jedni dyrektorzy się żegnają, inni inaugurują, jeszcze inni czekają na początek kadencji. Na dwóch scenach niemal równocześnie odbyły się wyczekiwane premiery: w krakowskim Starym *Zamach na Narodowy Stary Teatr. Narodziny narodu* w reżyserii Jakuba Skrzywanka, w warszawskim Dramatycznym *Anioły w Warszawie* w reżyserii Wojciecha Farugi. Spektakle nowych dyrektorów na dużych scenach, co – przynajmniej takie są oczekiwania – powinno określić, jaką drogą teatr ma podążać i jakimi tematami zajmować. Oba w jakiś sposób sięgają do teatralnej tradycji: Skrzywanek i Czapliński do *Wyzwolenia* Wyspiańskiego, Faruga z Holewińską do *Aniołów w Ameryce* Tony'ego Kushnera i spektaklu Krzysztofa Warlikowskiego z 2007 roku, wciąż zresztą granego.

I po zamachu

Trzeba mieć fantazję, żeby wymyślić taki tytuł: nie dość, że *Zamach na Narodowy Stary Teatr*, to jeszcze w podtytule *Narodziny narodu*. Jakub Skrzywanek niewątpliwie umie podkręcić zainteresowanie. Czyżby miał to być zamach nowego dyrektora na tradycję i mit tej sceny? Albo rozprawa z duchami Wyspiańskiego i Swinarskiego, skoro zamach ma się dokonać w trakcie premiery *Wyzwolenia*? A potem narodziny narodu, co brzmi wysokim tonem, jak nie przymierzając dzwon Zygmunta: narodziny narodu to nie fraszka (niewykluczone, że jest to również odwołanie do filmu D.W. Griffitha z 1915 roku, ale to skojarzenie nie prowadzi daleko). Nadzieja, że pokaże się nam coś odważnego, radykalnego, burzącego stare i ustanawiającego nowe – albo zręcznie rozmontowującego tę nadzieję (nagromadzenie wielkich słów w tytule budzi podejrzenie o ironię) – słabła z kolejnymi scenami. Spektakl brzmiał raczej jak ów tam-tam z *Wyzwolenia*, co dzwon Zygmunta udaje. Ale po kolei.

Tak jak u Wyspiańskiego, rzecz dzieje się na scenie teatru krakowskiego i o tej lokalizacji wciąż nam się przypomina. Siadamy więc na widowni Narodowego Starego Teatru i oglądamy premierę *Wyzwolenia*. Ale czy na pewno premierę? Słyszymy komunikaty o zamachu, który nastąpi w siedemnastej minucie spektaklu, a czerwone cyferki licznika nad sceną odliczają czas. Więc to rekonstrukcja. Na razie oglądamy początek dramatu: w centrum sceny krzyż obficie porośnięty sztucznym pnączem, po bokach białe kości gigantycznych zwierząt, przy krzyżu Konrad (Radosław Krzyżowski), który właśnie przyszedł „z daleka, nie wiem, z raju czyli z piekła" i chce dzieła, czynu, walenia młotem, wyzwolin i tak dalej. Za pomocą teatru, tego właśnie, z jego technicznymi, Reżyserem (Łukasz Stawarczyk), Muzą (Dorota Segda) i aktorami. Strojenie narodowej sceny jest zrobione z rozmachem: schodami widowni przy ponurych dźwiękach poloneza schodzą aktorzy narodowej sceny, w kostiumach będących wariacjami na temat kibolskich dresów w stylu patriotycznego glamouru – biel, czerwień, czerń, koronki, ozdóbki, lśniące tworzywa sztuczne. Aktorzy dzierżą feretrony z obrazami narodowych traum: mały powstaniec, zamach na papieża, szczątki samolotu. Konrad odziany jest w bufiaste dresowe spodnie, koronkową koszulę, coś na kształt słuckiego pasa; Muza nosi czarną sukienkę płynnie przechodzącą w sztandar, którego drzewce trzyma w ręku. Wygląda to wszystko dość okropnie, jak rysowana grubą krechą karykatura (żadnej dyskusji ze spektaklem Swinarskiego nie widać). Ale może by się coś wyjaśniło, gdyby nie zamach. Może też wyjaśniłoby się, czy to zamierzona parodia *Wyzwolenia*, pokaz słabości „starego teatru" pobieżnie przystosowanego do współczesności, czy też może gramy tak na poważnie. Po słowach „wyzwolin ten doczeka się dnia, kto własną wolą wyzwolony" następuje zamach, czyli dymy, strzały, gwałtowne otwieranie drzwi widowni. Ale siedzimy spokojnie, przedzierzgnięci z publiczności teatralnej w

publiczność wiadomości telewizyjnych.

Z relacji na ekranie dowiadujemy się, że tożsamość i żądania terrorystów nie są znane. Nie będą znane do końca spektaklu, choć w realnym życiu zawsze czegoś się o sprawcach zamachów dowiadujemy. Kamery pokazują zdezorientowany tłum pod teatrem, reporter donosi, że służby planują wejście do budynku (a terroryści też mają przecież internet i antyterroryści nie powinni się chwalić takimi zamiarami). Przemawiają Donald Tusk, Andrzej Duda, a nawet Donald Trump – za pomocą deepfake'ów, dość amatorskich i w dodatku oznaczonych napisem „deepfake", żebyśmy się za bardzo nie zdenerwowali. Niezbyt to wszystko emocjonujące, bo niezbyt starannie sfastrygowane, a twórcy skupiają się na fejkowaniu oficjalnych kanałów; media społecznościowe i teorie w nich produkowane reprezentowane są słabo. Dłuższa jest tylko wrzutka o nowej grze wykorzystującej sytuację zamachu i głupawe zachwyty młodego influencera nad jej „zajebistością". Co mamy z tego wynieść? Refleksję, że dzięki technice można wyprodukować fałszywą sytuację? Przecież to wiemy, poza tym jesteśmy w teatrze, który opiera się na udawaniu, nie takie fejki żeśmy w nim widzieli.

Oglądamy też sceny odbywające się tuż po zamachu: aktor Radek grający Konrada puka do drzwi Anny (Iwona Budner) i zawiadamia ją o śmierci jej syna, młodego aktora; Teresa (Katarzyna Krzanowska) i Wiktor (Zbigniew W. Kaleta) identyfikują ciało ojca; dziadkowie (Aldona Grochal i Paweł Kruszelnicki) przeżywają śmierć wnuczki w teatrze. W przeciwieństwie do ekscytacji, z jaką podawane są wiadomości, sceny te są wyciszone, rozgrywają się w pustawych pomieszczeniach przesłoniętych zmiękczającą kontury siatką.

Każą nam wyjść na przerwę, dla bezpieczeństwa kolejnymi rzędami – ale

wychodzimy jak zawsze, jak kto chce. W przerwie ani aktorzy, ani widzowie nie mają wolnego. W Sali Modrzejewskiej trwa jałowa telewizyjna dyskusja o zamachu i jego pokłosiu, na podłodze leżą chudo wypełnione worki na zwłoki (żebyśmy się nie straumatyzowali nadmiernym realizmem?), a obok, w górnym foyer, rozpoczyna się rocznicowa uroczystość: minął już rok, zawiązało się stowarzyszenie rodzin ofiar, wybrano prezesa (Grzegorz Mielczarek), który w zamachu stracił żonę, pomagają mu Teresa i Anita (Karolina Staniec). Minuta ciszy, odczytanie nazwisk ofiar, śpiewanie pieśni *Nie jesteś sam*, przemowa prezesa. Prezes jest nabzdyczony i pretensjonalny, z fałszywym uśmiechem i fałszywą łagodnością. Ktoś tu zbija kapitał na zamachu, myślimy. Jesteśmy w znanych rejonach, tyle że na ich pokazaniu się kończy.

Wracamy na widownię – minęło już pięć lat od zamachu, a prezes ten sam. W Narodowym Starym Teatrze odbywa się kolejne rocznicowe zebranie stowarzyszenia: tym razem z okazji nadania Dużej Scenie imienia Michała Wojnicza, aktora zastrzelonego przez terrorystów. Obecne są znane już postaci: prezes, Anna, matka Michała, aktor Radek, dziadkowie Jadwini, która zginęła w zamachu, Teresa i jej brat, oraz nowa: widz, który przeżył zamach (Przemysław Przestrzelski). Uroczystości przechodzą płynnie we wspomnienia, a te w publiczny seans psychoterapeutyczny prowadzony przez traumatolożkę Anitę. Seans ma na celu raczej udręczenie niż uzdrowienie – słodka z pozoru Anita jest nieustępliwa w wywlekaniu bolesnych wspomnień, tropieniu szczegółów przeszłości; nieprzyjemne wrażenie robi maglowanie nieszczęsnego widza, który usiłuje przerwać proces, ale Anita mu na to nie pozwala. Prezes z kolei dobiera się do Radka, któremu udało się uciec z zaatakowanego teatru, więc dostaje miano „Konrada, który uciekł”, „Konrada tchórza”, choć jego pozostanie w teatrze nic by przecież nie zmieniło. Ale w jakim celu mamy oglądać tę podejrzaną i groteskową terapię,

w której na końcu uczestnicy mają sobie nadmuchać plastikowe lalki, przedstawiające ich bliskich? Czy twórcy chcieli wskazać na proces tworzenia się sekt skupionych wokół zbiorowej traumy i przy okazji ujawnić podejrzane praktyki terapeutyczne? Owszem, Skrzywanek umie operować napięciem, aktorzy grają świetnie, więc ogląda się to z zainteresowaniem, ale nic nie zaskakuje, w końcu napatrzyliśmy się aż nadto na miesięcznice smoleńskie. Po raz kolejny pokazano nam karty, ale nimi nie zagrano.

W trzeciej części wciąż jesteśmy w Narodowym Starym Teatrze. Minęło osiem lat od zamachu, powstaje spektakl temu poświęcony. Znów sytuacja jak z początku *Wyzwolenia* – próba teatralna. Na scenie aktor Radek grający aktora Radka sprzed ośmiu lat, aktorka Dorota grająca tym razem nie Muzę, tylko Annę, matkę Michała Wojnicza, reżyser, grany przez Łukasza Stawarczyka, który grał Reżysera w *Wyzwoleniu*. Jest też młody aktor (Kamil Pudlik), pojawiają się techniczni i inspicjent (Zbigniew S. Kaleta, prawdziwy inspicjent spektaklu).

Próbuje się scenę z prawdziwego życia sprzed ośmiu lat: aktor Radek przychodzi do Anny, żeby ją zawiadomić o śmierci syna. Co ciekawe, tylko Radek ma jakieś wspomnienia sprzed ośmiu lat, choć przecież Dorota i reżyser też brali udział w owym *Wyzwoleniu* i stali się ofiarami zamachu. Nic nie pamiętają? Przeszli lepszą terapię niż ta z poprzedniej sceny? A może są kimś innym? Niezbyt to konsekwentne, choć może Skrzywanek chce powiedzieć, że teatr nie musi się trzymać realizmu, może prowadzić grę w prawdę i udawanie, w realność i fałsz. Tyle że ta gra jest mało zdecydowana i mało skuteczna – najlepsze w przedstawieniu są sceny, w których dochodzą do głosu staroświeckie ludzkie emocje. Tak jest i w ostatniej, która jest komedią o kulisach teatru – oglądamy kolejne przymiarki do sytuacji. Aktor Radek gra siebie sprzed lat, aktorka Dorota Annę, a młody aktor Pudlik

młodego aktora. Toczy się gra między prawdą a fałszem, między tym, co pamięta Radek (oraz widzowie, bo ta scena była w pierwszej części), a potrzebą pokazania nieprawdziwej, ale skuteczniejszej teatralnie wersji. Może ta myśl nie jest szczególnie odkrywcza, ale napędza kolejne sceny, dowcipne i dobrze zagrane. Aktorka Dorota udowadnia, że jej pozycja gwiazdy ma solidne podstawy: potrafi w sekundę stać się inną osobą, a potem znów inną, jest inteligentna i twórcza, umie też się zręcznie odciąć. Młody aktor szarpie się między chęcią zaistnienia a poczuciem sensu: Radek przyszedł do Anny sam, towarzysz nie jest mu potrzebny, aktor gotów jest więc, z pewnymi oporami, zrezygnować z udziału w scenie („mogę zagrać najwyżej drzwi"). Radek wątpi w sens tej rekonstrukcji, zwłaszcza że reżyser chciałby, by go uwolniła od traumy i łatki tego, który uciekł, a Radek nie ma ochoty na terapię na scenie. Reżyser pragnie, żeby było terapeutycznie i „grząsko", czyli ryzykownie. I tak to się toczy, choć wcale nie jest grząsko, za to zabawnie i autoironicznie. Niewykluczone, że Skrzywanek ironicznie traktuje sam siebie – w końcu zasłynął rekonstrukcjami, choćby *Śmiercią Jana Pawła II*.

Czas wciąż biegnie, coraz szybciej, czerwone cyferki nad sceną aż się zamazują. Przekroczyliśmy już pędem granice naszego życia, na scenie zostali tylko reżyser i aktorka. No i wielkie słońce – bo też przenosimy się w górne rejony: aktorka w poetyckim monologu daje wyraz zmęczeniu kolejnymi Konradami, którzy chcą na narodowej scenie zajmować się narodem, wolałaby zwrócić się ku sprawom podstawowym: rytmowi życia, rytmowi kosmosu, wschodzącego i zachodzącego słońca. Otwiera okno na plac Szczepański, na nieuporządkowane, codzienne istnienie. Ale pozostajemy w teatrze – monolog to improwizacja aktorki, a inspicjent oznajmia, że jutro rano kolejna próba. Czyli ów niezdarnie pokazany zamach na teatr i jego konsekwencje to tylko wewnętrzne sprawy teatru i jego

pracowników, starających się siłą swych talentów przekonać widzów, że mówią coś istotnego.

Syreny w Warszawie

„Rok 1984 to był dziwny rok, w którym wszelkie znaki na niebie i ziemi zwiastowały jakoweś klęski i nadzwyczajne zdarzenia…" – *Anioły w Warszawie* rozpoczynają się parafrazą zdania otwierającego *Ogniem i mieczem*. Kometa na niebie nie zapowiada jednak powstania kozackiego, ale pierwsze znaki epidemii AIDS.

Historia jest przez Holewińską i Farugę opowiedziana z rozmachem: wielka scena Dramatycznego zagospodarowana jest tak, by można było bez szwów przeprowadzić kilka przeplatających się wątków, aby realność mogła się splatać z elementami fantastycznymi, a indywidualne losy przeglądać w zbiorowości. Wielkie metalowe rusztowanie, srebrzyste tło, nietopniejące resztki śniegu na podłodze i szarych siedziskach, wyglądających trochę jak nagrobki. Co jakiś czas kręci się obrotówka, co sygnalizuje nowy rozdział w opowieści, ale też przynosi porcję wiedzy. Twórcy dbają bowiem o to, by widzowie zorientowali się w epoce, może niezbyt odległej w czasie, ale dla osób przed pięćdziesiątką egzotycznej. Dlatego bohaterowie ustawieni przy rusztowaniu na obrotówce przypominają, co się wtedy wydarzyło: koncerty, premiery filmów, wydarzenia polityczne, zjawiska astronomiczne i tak dalej. Złączeni rolą przewodników, przybierają niekiedy pozy przypominające figury zdobiące Pałac Kultury. To niejedyne nawiązanie do miejsca, w którym mieści się teatr. Niedaleko przecież do Dworca Centralnego, w latach osiemdziesiątych miejsca dawania sobie w żyłę i szybkiego seksu: o dworcowych przygodach się opowiada, słychać też megafonowe komunikaty.

Holewińska i Faruga nie kryli, że ich spektakl nawiązuje do *Aniołów w Ameryce* Kushnera i przedstawienia Warlikowskiego, które dla wielu osób było przeżyciem formacyjnym, odnoszącym się do ich przeżyć i problemów. Zamiast „gejowskiej fantazji na tematy narodowe", osadzonej w Reaganowskiej Ameryce, postanowili dać własną „fantazję" o gejach i polskim społeczeństwie lat osiemdziesiątych. Mamy przecież własną historię zderzenia się z AIDS, podobną do tej amerykańskiej, ale też różniącą się – tak jak różnią się te dwa społeczeństwa. Sztuka Kushnera posłużyła twórcom za matrycę, w którą wbudowali polskie historie i polskie (możliwe) fantazje.

Tak jak u Kushnera, przeplata się tutaj i splata kilka wątków. Jacek (Jan Sałasiński), młody aktor – a raczej kandydat na aktora – uzależniony od seksu, jest przygodnym kochankiem sławnego reżysera (Marcin Bosak), środowiskowego autorytetu związanego z opozycją. Ma ponoć zagrać w jego filmie z wielką aktorką (Małgorzata Niemirska), egerią opozycji, występującą w podziemnych spektaklach w kościele i prywatnych mieszkaniach. Jest jeszcze były partner reżysera, sławny pisarz (Łukasz Wójcik), który właśnie wrócił z Paryża. Matką Jacka jest Ola (Agnieszka Wosińska), znękana przez życie sekretarka oficera UB (Piotr Siwkiewicz), który kierować będzie akcją „Hiacynt". Oficer wymusza seks od luksusowej prostytutki (Anna Gajewska), która jest jego informatorką. Bokser Waldek (Damian Kwiatkowski) przeżywa nienazwane uczucie do uwodzącego go Fabiana (Konrad Szymański), kolegi z klubu. Żona Waldka Beata (Anna Szymańczyk) nie wie, co się w jej małżeństwie dzieje, ale ma intuicję, co to jest i że nie ma w tym układzie dla niej miejsca. Fabian okazuje się milicyjnym informatorem, którego zadaniem jest infiltracja środowiska homoseksualistów. Jedyną osobą, która wie, czym jest AIDS, jest lekarka Zofia ze szpitala na Wolskiej, zakochana (ze wzajemnością, ale w opcji „to skomplikowane") w zarażonym wskutek transfuzji chorym na hemofilię Sebastianie (Paweł Tomaszewski). Sebastian

jest poetą i ma w tej układance rolę świętego (jak Prior Walter u Kushnera). W finale, gdy śpiewa *Power of Love*, nad jego głową wręcz unosi się świetlna aureola (czyli okrągła lampa). Druga postać z pogranicza realności i fantazji to Patrycja-syrena (Helena Urbańska), narkomanka, z którą przyjaźni się Jacek, wędrująca po wydarzeniach przyodziana w syreni ogon. Mówi, że ukradła ten kostium, ale może naprawdę jest syreną; skoro u Kushnera jest anielica (rodem z Fontanny Bethesda w Central Parku), to u Farugi i Holewińskiej może być warszawska Syrena, równie erotyczna jak anielica u Kushnera. Beata, porzucona żona Waldka, emancypuje się dzięki seksowi z syreną – i sama syreną się staje. Co ważne, jej emancypacja idzie dalej niż emancypacja porzuconej przez Joego Harper u Kushnera: Beata zostawia dziecko mężowi, a w finale widzimy ją jako syrenę siedzącą obok Patrycji-syreny na rusztowaniu, wolną od ograniczeń realnego świata.

Tematem spektaklu jest zarówno AIDS, jak i odkrywanie własnej homoseksualności – i jej zakłamywanie. Sławny reżyser uparcie twierdzi (jak Roy Cohn u Kushnera), że umiera na raka, nie na żaden AIDS. Ola dopomina się, żeby Jacek w końcu przedstawił jej swoją dziewczynę, nie potrafi przyjąć prawdy o orientacji syna, ale gdy go zaaresztują, będzie walczyć o niego ze swoim chamskim szefem jak lwica. Pobożna Beata słyszy od księdza radę, żeby używała szminki i wkładała lepszą bieliznę dla podtrzymania pożycia z Waldkiem, a gdy zrozpaczona wyjawia, że mąż jest homoseksualistą, ksiądz zapewnia ją, że to mu przejdzie. Oficer UB jest przerażony, że też mógłby mieć AIDS – od prostytutki, którą wykorzystuje. Słyszymy o zboczeńcach, pedałach, „adidasach", menelach, którzy czyhają z zakażonymi strzykawkami, zarazie, zgniliźnie z Zachodu i tak dalej.

Wszystkie historie pokazane na scenie układają się zgrabnie w panoramę losów ludzi żyjących w Warszawie lat osiemdziesiątych, tuż przed

transformacją, o której nadejściu mówi się pod koniec spektaklu. Ich udziałem jest innego rodzaju transformacja, wywołana epidemią AIDS. Jak to z panoramami bywa, cechuje ją epicki dystans zaprojektowany przez twórców: aktorzy nie tylko grają swoje postaci, ale też komentują ich losy, również śpiewanymi do mikrofonu piosenkami. Ogląda się to dobrze, choć trochę jak historyczny obraz edukujący widownię teatralną w temacie niezbyt często obecnym w przestrzeni publicznej. Obraz czasami przykry, czasami zabawny, czasami sentymentalny. Można i tak, zwłaszcza że widownia pełna i żywo reagująca; tak przynajmniej było na spektaklu, który oglądałam, kilka dni po premierze.

***

Czy z tych inauguracyjnych spektakli da się wywróżyć przyszłość Starego i Dramatycznego? Rezultat byłby pewnie taki, jak przy wróżeniu z fusów. Przed *Zamachem na Stary Teatr* odbyły się cztery premiery, a po jedna, więc fusów jest tu więcej. Dwie z tych premier (*Ziemia jest płaska* Juliana Hetzela i *Seks, hajs i głód, kronika rodzinna według Zoli* Luka Percevala) to spuścizna po poprzedniej dyrekcji, Jakub Skrzywanek ma więc na dyrektorskim koncie dwa spektakle młodych reżyserek – *Nieustraszoną miłość Eve Adams* Olgi Ciężkowskiej i *Straszny dwór* Anny Obszańskiej. Wpisuje się w tradycję Starego, gdzie od lat, pewnie od dyrekcji Mikołaja Grabowskiego, dawano szansę absolwentom i studentom szkół teatralnych. Deklarował, że chce zaprosić do współpracy Annę Smolar, Ewelinę Marciniak, Łukasza Twarkowskiego, Jędrzeja Piaskowskiego z Hubertem Sulimą – którzy pracowali już w Starym. Katarzyna Minkowska właśnie dała premierę *Scen z życia małżeńskiego.* Zestaw nazwisk sprawdzonych na tej scenie, ale artyści się przecież rozwijają i zmieniają, więc a nuż pokażą coś zaskakującego. Może i dyrektor nas czymś zaskoczy, nie tylko buńczucznym

tytułem spektaklu.

Wojciech Faruga rozpoczął dyrekcję w podobnym stylu jak Monika Strzępka – spektaklem bynajmniej nie awangardowym, porządnie zrobionym i żywo odbieranym. Wtedy, w 2022 roku, był to *Mój rok relaksu i odpoczynku* Katarzyny Minkowskiej – ci, którzy spodziewali się nie wiadomo jakich feministycznych brewerii, nawet czuli się zawiedzeni. A biletów nie można było dostać. Faruga zaprosił Annę Augustynowicz (premiera *Wczoraj byłaś zła na zielono* już się odbyła), Pawła Miśkiewicza (byłego dyrektora Dramatycznego) i Małgorzatę Warsicką, która podobnie jak Faruga sięgnie do przeszłości – ma wyreżyserować musical *Era Wodnika.* Co z tego wszystkiego wyniknie? Zależy, jak się fusy ułożą.

Wzór cytowania:

Targoń, Joanna, *Dwa otwarcia*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2025, nr 186, https://didaskalia.pl/pl/artykul/dwa-otwarcia.

Autor/ka

Joanna Targoń

Joanna Targoń – była recenzentka teatralna „Gazety Wyborczej”, redaktorka „Didaskaliów. Gazety Teatralnej”. Redaguje książki i katalogi wystaw. Prowadzi na Wiedzy o Teatrze UJ warsztaty „Pisanie o teatrze”.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/dwa-otwarcia*