

J. Szczepkowska

Tomasz Mościcki

GOŁĄ D. W ŚWIĘTE K.

Ostatnie sezony teatralne, choć bogate w różne wydarzenia, odrabiane nieustannie rewolucje, zmiany na dyrekcyjnych stanowiskach i towarzyszące im skandale w oczach przyszłego badacza teatru przybiorą prawdopodobnie postać informacyjnego szumu. Ten sezon daje jednak szansę zmiany i ubarwienia tego obrazu. Pojawilo się w nim bowiem wydarzenie bez precedensu, fakt, który z całą pewnością stanie się powtarzaną przez dziesięciolecia anegdotą. Choć to, co anegdotę poprzedziło i co owa anegdota ujawniła – tak zabawne już nie jest.

1. Oto 14 lutego AD 2010 w Teatrze Dramatycznym, podczas oficjalnej premiery trzeciej części tryptyku Krystiana Lupy, czyli *Persona. Ciało Simone*, po kilku miesiącach prób (i błędów – chciałoby się dodać, znając już warunki, w jakich te próby się odbywały) wybitna aktorka Joanna Szczepkowska, wypowiadając kwestię: „Tu jeszcze dalej możesz iść”, podeszła do reżysera Lupy, pozdrowiła go na modłę faszystów, a następnie wypięła w jego stronę tę część ciała, która, na ogół osłonięta „przed ciekawych wzrokiem”, w spektaklach Lupy odsłaniana jest nader często. Aż dziw więc, że ta „rozbiórka” tak zbulwersowała środowisko teatralne i podzieliła je tak bardzo, bo należałoby się do takich scen już przyzwyczaić. Część ludzi teatru przyklasnęła Szczepkowskiej, inni – jak dziś widać, w mniejszości – aktorkę potępili. Część zespołu tego przedstawienia, osoby „powszechnie nieznane”, istniejące zawodowo głównie dzięki Lupie, napisały nawet oświadczenie – jedyne w swoim rodzaju połączenie donosu na Szczepkowską i aktu strzelistego do Mistrza, przy którym galicyjskie „przy Tobie, Najjaśniejszy Panie, stoimy i stać chcemy” wystosowane do Franza Josepha brzmi nadto chłodno. Sam reżyser zresztą zachował się bardzo chwiejnie: zrazu wydał oświadczenie, z którego wynikało że incydent był *indywidualną*

inicjatywą performerską artystki, i pragnął kontynuować współpracę z nią, ostatecznie jednak ukarał gwiazdę za niesubordynację, eliminując ją z obsady, na jej miejsce wprowadzając inną, przecież także utalentowaną aktorkę. Znany jest niezależny, by nie rzec – trudny, charakter Szczepkowskiej, nie sposób jednak traktować tego incydentu jako tylko ekstrawagancji artystki, pochichotać i przejść nad nim do porządku. Kwestia „jak daleko można się posunąć?” nabrała bowiem znaczenia wykraczającego daleko poza estetykę ostatnich przedstawień Krystiana Lupy. Jest to symboliczne pytanie nie tylko o granice, za którymi kończy się już teatr, ale i o mechanizmy, które doprowadziły do tego, że pewien sposób publicznego funkcjonowania za publiczne pieniądze, ale z wyłączoną publiczną kontrolą, stał się w ogóle możliwy. Innymi słowy, zaatakowano bodaj po raz pierwszy świętą krowę naszego życia kulturalnego. I to z pozycji najmniej spodziewanych: ze środka środowiska teatralnego. A ono do tej pory milczało, szepcząc tylko po kątach.

2. Piszący te słowa przyznać się musi od razu do rzeczy, która być może nie uchodzi. Otóż cytując nieśmiertelnego Franca Fiszerę, mogę beczelnie odpowiedzieć oponentom, że mam nad nimi tę wyższość, iż *Ciała Simone* nie widziałem i, co skandaliczne, oglądać nie chcę. Powód: czytane sprawozdania z przedstawienia, kaskady zachwytów tych, co zachwycają się każdym dziełem Lupy niejako „z rozdzielnika”, ale i krytyczne recenzje tych, którzy zachowali jeszcze zdrowy rozsądek, a także poprzednie dzieła guru, znerwicowana Sandra Korzeniak w nagrodzonej ponad miarę *Marylin* w tym samym Teatrze Dramatycznym – to wszystko składa się na obraz doprowadzonej do absurdu mutacji *Factory 2* Lupy (o której pisałem w „Odrze” równo dwa lata temu). Kto widział tamtą mutację – może czuć się zwolniony z oglądania następnych produkcji. Bo metoda ta sama, opisana przez Szczepkowską w przed- i premierowych wywiadach, znana jest już dobrze z zakulisowych plotek i opowieści towarzyszących poprzednim realizacjom reżysera: miesiące prób, których nie poprzedzają dopracowane do końca tekst i scenariusz, wykorzystywanie aktorskiej prywatności w czasie przygotowań do

spektaklu, eksponowanie tej prywatności na scenie, co zamiast efektu artystycznego sprowadza rzecz do żenującego *voyeurizmu*, jakiegoś Big Brothera na scenie, nużące kwadranse, w trakcie których nic się nie dzieje (gdzież te wspaniałe gry z czasem, które pamiętamy z *Kalkwerku* czy *Wymazywania Lupy*?). Nie można się dziwić, że swojego udziału w takim przedsięwzięciu odmówiła Maja Komorowska, którą – jak mi nie mam – nie kierowały tylko względy ideowe, a więc żarliwa wiara tej wielkiej artystki niemogącej pogodzić się z Lupową wizją świętej i mistycznej, jednej z męczenniczek Kościoła. Komorowska jest wielką aktorką, ale i zawodowcem, niepodatnym na manipulacje oraz na sceniczne bycie polegające na aktorskich psychodramach, choć, jak mówiła później z ogromną goryczą: zapis jej prywatnych rozmów nagle znalazł się w tekście przedstawienia.

Sam zaś tekst? Szczepkowska opowiadała z nieukrywaniem oburzeniem, że nie ustalono go niemal do samego końca. Tuż przed premierą pojawiły się tasiemcowe monologi, czyli pracę nad *Ciałem Simone* można by więc zapewne kontynuować jako niekończącą się *work in progress*, gdyby nie to, że jednak do tej premiery musiało dojść. Doszło. I tym gorzej dla Krystiana Lupy, któremu Joanna Szczepkowska – jako pierwsza osoba ze środowiska teatralnego, nie recenzent, któremu prawdziwie czy kłamliwie przypisuje się prawicowe bądź lewicowe filiacje ideowe, „mieszczaniskość” czy „postępowość”, ale aktorka, która – patrząc na rzecz od środka, swoją obecnością na scenie ponosząc koszt i fortunnych pomysłów reżysera, i wszystkich jego fanaberii, koszt najwyższy, bo żywej obecności na scenie – zwyczajnie tego nie wytrzymała. A pikanterii sprawie dodaje i fakt, że gest ten wykonała artystka publikująca swoje felietony nie w którymś z czasopism okrzykanych jako komusze czy określanych mianem „reakcji o czarnym podniebieniu”, piętnującej artystyczne swobody, ale w gazecie-sztandarze postępu, czyli „Wyborczej”, która od kilku lat jest intelektualnym ośrodkiem tzw. spółdzielni, mając za sobą zarówno organizacyjne zaplecze w postaci Instytutu im. Raszewskiego, wrocławskiego Teatru Polskiego oraz sprzęgniętego z nim „Notatnika Teatralnego”, jak i wsparcie modnej ostatnio „Krytyki Politycznej”, której redaktorzy zgodnie ze starą bolszewicką metodą wzięli się i do teatru, by uczynić zeń propagandowy oręż (dlatego tak sporo ostatnio spektakli z kręgu tzw. lewicowej wrażliwości), i satelitów rozproszonych w kilku strategicznych tytułach. Narażenie się tej grupie oznacza wyrzucenie poza towa-

rzyski nawias, stygmatyzację, nazwanie faszystą albo „krytykiem policyjnym” – co przytrafiło się i piszącemu te słowa. „Spółdzielnia” odpowiada za wprowadzenie do polskiego życia kulturalnego Wielkiego Strachu. Nie jesteś z nami = nie ma cię. Temu strachowi uległa spora część dziennikarzy i urzędników, którzy choć sami do teatru nie chodzą – pilnie czytają gazety. I to gazety decydują o losie artystów, a co za tym idzie, o kierunku, w którym zmierza kultura.

Fakt, że zaprotestowała właśnie Szczepkowska, wytrąca z ręki broń tym, którzy z Lupy usiłują robić nowego mesjasza polskiego teatru, prowadzącego nas ku nowej świetlanej przyszłości. W tej chwili widać już, że żaden to mesjanizm i profetyzm, a raczej metody szczurołapa, od kilku lat używającego sceny jako słynnej fujarki i wygrywającego melodie prowadzące sporą część polskiego teatru na zatracenie. Ostatnie lata aktywności Lupy: demonstracyjne odwrócenie się od zasady teatru, od tworzenia postaci scenicznych, by poprzez literaturę i wypowiedzi dających ją na scenie aktorów powiedzieć coś istotnego o świecie, instrumentalizacja aktora, pozbawienie go człowieczej godności (*aktor ma być narzędziem transgresji* – napisał sam Lupa), liczna armia wyznawców i medialny pokłask „spółdzielni”, szeregi wychowanków naśladowczych swego mistrza w sposób głupi i wyjątkowo bezkrytyczny – wszystko to sprawiło, że polski teatr, jeszcze nie tak dawno stojący wysoko pod względem rzemieślniczej sprawności, nie jest dziś nawet cieniem tego, czym był kiedyś. Coraz częściej spektakle teatralne zamieniają się w obyczajowe ekscesy, w trakcie których eliminowana jest metafora, a aktorzy i publiczność sprowadzani są do roli uczestników swobodnego *reality show*. O ile w wykonaniu samego Lupy może to jeszcze bulwersować – to w realizacji „poputczyków” jest już tylko żalosne. Ukrywa bowiem jedynie brak warsztatu i fakt, że nie ma się tak naprawdę nic ciekawego do powiedzenia. Ryby świetnie łapie się w mętnej wodzie. Pod koniec zeszłego roku środowisko teatralne bulwersowało się paleniem autentycznych pieniędzy podczas *Przedostatniego kuszenia Billa Drumonda*, spektaklu przygotowanego w Toruniu przez zakochanego na zabój w Lupie Marcina Wierzchowskiego, zafascynowanego historią punkowego muzyka, który spalił na znak nonkonformizmu milion zarobionych przez siebie funtów. W polskim wydaniu na scenie toruńskiego teatru im. Horzycy pali się kupkę banknotów wpłacanych przez widzów. Kto chce zobaczyć ten akt nonkonformizmu na

koszt widowni – dorzuca się „po dychu”. I to jest właśnie skala skandalu *alla polacca*: tam milion własnych funtów, tu 200–300 (nie swoich) złotych. Tak się właśnie skończyło to nieustanne „przekraczanie granic teatru”: tanim autodafe, a kilka miesięcy później wypięciem siedzenia przez aktorkę, która chciała grać w teatrze, a nie być narzędziem transgresji, przekraczania granic teatru, ujawniania obszarów kompromitacji.

To wszystko mogłoby obyć się bez pretensji do Lupy i kilku innych – gdyby te nieustanne poszukiwania, teatralne warsztaty, miesiące prób bez przygotowanego tekstu, bezustanne odkładanie terminów premier odbywały się w warunkach prawdziwie studyjnych i offowych. To teatralny off jest bowiem idealnym miejscem dla takich eksperymentów. Innymi słowy – byłaby zgoda, gdyby Krystian Lupa i jego następcy mieli swój własny teatr. Naprawdę własny.

3. Ale takiego teatru mieć nie będą, bo mieć go nie chcą. Co bowiem oznacza taki własny teatr? Oprócz nieskrępowanej wolności w artystycznych eksperymentach rzecz bardzo prozaiczną: że ktoś musi za te eksperymenty zapłacić. Święta krowa zmuszona do płacenia rachunków traci swą świętość. Gest Szczepkowskiej oprócz przekłucia zbyt już nadętego balonu, któremu na imię „teatr Krystiana Lupy”, ujawnił jeszcze jedno: skalę finansowych nakładówłożonych przez podatników na teatralny postęp ostatnich lat. Warsztaty Krystiana Lupy w Teatrze Dramatycznym wedle słów Szczepkowskiej zakończyły się tak oto: *było tajemnicą poliszyne-la, że twórca wziął za ten „projekt” honorarium stanowiące większość sumy na to przeznaczoną, czyli w granicach od 40 do 60 tysięcy. Te sumy wynikają z relacji dyrektora przymuszonego na zebraniu do otwartej deklaracji co do tych wydatków. Jak wiadomo, jestem autorką tego przymuszenia. Wiadomo też, że Krystian Lupa pojawił się na tych warsztatach w ciągu ich dwuletniego zdaje się trwania dwa razy po piętnaście minut. Warto może zapytać, czy twórca, który podjął z kasy tak wysoką sumę, wobec faktu niewywiązania się z umowy sumy tej nie powinien zwrócić. Tenże Teatr Dramatyczny w ciągu trwającej już trzy lata dyrekcji Pawła Miśkiewicza, gorliwego apostoła Lupy, gra na swoich scenach sporadycznie; odbywają się w nim tajemnicze ćwiczenia, festiwale dla garstki akolitów i zainteresowanych; zbierają się tu też konwentykle domagające się – a jakże – wpływu na artystyczne życie w naszym kraju. A działalność artystyczna? Ostatnio nie doszło do premiery według prozy Hrabala, ponieważ nikomu nie przyszło do głowy załatwienie*

kwestii tak prozaicznej, jak prawa autorskie. Inne przedstawienia odwoływano z powodów artystycznych, a udane przedstawienie samego dyrektora Miśkiewicza, czyli Alicja, to doprawdy zbyt mały listek figowy, by osłonić gigantyczne marnotrawstwo publicznych środków, wielkiej przestrzeni tego teatru, a wreszcie wysiłku zespołu artystycznego i technicznego.

Warszawski Teatr Dramatyczny jest ekstremalnym przykładem korzystania ze świadczeń państwa na rzecz eksperymentatorów. Do wielu przedstawień nie dochodzi w ogóle, co oznacza, że aktorzy stracili wiele miesięcy pracy i nie dostaną zapłaty. Lupa pozwala się prowadzić próby latami, pozwala się przerywać pracę na rzecz innych planów (wtedy teatr stoi), pozwala się przerywać próby z powodu chorej rodziny. Aktorzy nie przyjmują innych propozycji, czekają i oczywiście się nie buntują. Więc nie tyle przeciw samemu Lupa, ile przeciw całości pokażałam te pośladki – powiedziała Szczepkowska w „Gazecie Wyborczej” tuż po wybuchu afery. Dramatyczny otrzymuje z kasy miasta ogromną dotację – w sytuacji, w której innym teatrom dotacje drastycznie zredukowano. Los ten podzielił między innymi zasłużony i cieszący się popularnością oraz szacunkiem widzów Współczesny, który z powodu katastrofalnego obciążenia środków finansowych obchodzi w tym sezonie sześćdziesięciolecie swojego istnienia na poziomie nędzarza.

Może jednak nie mam racji, bo te nieustanne eksperymenty gromadzą na widowniach nieprzebrane tłumy publiczności? Wspomniana tu już Sandra Korzeniak tuż po uhonorowaniu jej paszportem „Polityki” za niemającą nic wspólnego z aktorstwem neurotyczną psychodramę w Marylin wyznała, że woli Warszawę, bo w Krakowie, w Starym Teatrze: *...nie mogłam się pogodzić z tym, że moje spektakle prawie nie są grane. Ciężko pracujemy, powstają wartościowe rzeczy, a potem pojawiają się na afiszu raz na dwa miesiące i schodzą po kilku, kilkunastu pokazach. Gang bang był grany dziewięć razy, Zaratustra, Mistrz i Małgorzata, Polaroidy – niewiele więcej, Zbombardowani – trzy razy. Jakże to – pytamy – tak wybitna aktorka, obsadzona w tylu rzeczach, cierpi na „niewygranie”? A czemu dzien-nikarka z ostrożności nie zadała właściwego chyba pytania: dlaczego te spektakle są grane aż tak oszalałająco „często”? Złośliwość dyrek-cji Starego? Bogać tam, Mikołaj Grabowski od wielu lat intensywnie potrząsa w prowadzonym przez siebie teatrze „nowości kwiatem”. Więc może po prostu na tych spektaklach, opisywa-*

nych z zachwytem przez „spółdzielnię”, widzów starczało na kilka pokazów? I niech nie mamia nikogo raporty o pełnych widowniach. Na ogół bowiem te widownie sztucznie się ogranicza. Na tych przedstawieniach dość często widzi się sceny monstrualnie powiększone kosztem rządów zdemontowanych foteli, a w takiej sytuacji nietrudno o frekwencję 80–100 proc. To samo dotyczy placówki tzw. kultowej, czyli Nowego Teatru w Warszawie. Powołany do życia już jakiś czas temu, przez trzy lata istnienia wyprodukował 2 (słownie dwa) przedstawienia. Pozbawiony siedziby – jest swoistym biurem podróży Krzysztofa Warlikowskiego. Frekwencja? Sporadycznie pokazywana (A)Polonia, chwalona bez miary przez wciąż tę samą grupę „spółdzielczych” recenzentów, po roku eksploatacji nie gromadzi na widowni tłumów. Mamy w naszej kulturze wirtualny byt, który właśnie wyprodukował we Francji *Tramwaj zwany pożądaniem*, po „obszyceniu” tekstu Williamsa zredukowany do *Tramwaju*. Ci sami usłudzy recenzenci pisali, że paryska premiera spotkała się z kontrowersyjnym przyjęciem. Ta kontrowersja to były okłaski zaproszonych gości (w dużej części z Polski) i buczenie tamtejszej widowni. Ta kupiła bilet i zapewne chciała zobaczyć spektakl, a nie uczestniczyć w wieczorze skazanym na sukces. Że tak było, przekonuje PAP-owska relacja ze spotkania Warlikowskiego z widzami wkrótce po premierze: *Pani się wydaje, że to jest daleko od Williamsa? Tak? Czy ja więcej tę sztukę oglądam, tym bardziej mi się wydaje, że to jest Tennessee Williams. Pani miała okazję zobaczyć sztukę tylko raz, z tego, co wiem...* – odpowiedział na uwagi Warlikowski, któremu chwilę później zarzucono brak czytelności reżyserskich intencji (PAP 16.02.2010). Przy okazji tego przedstawienia warszawskiego przecie teatru warto może zadać pytania: ile kosztowała polską stronę ta koprodukcja z paryskim Odeonem (rzecz idzie ponoć w setki tysięcy euro) i kiedy będzie można dostąpić szczęścia obejrzenia tej produkcji w Warszawie? Ale nie jako przedstawienie gościnne, sprowadzane na Warszawskie Spotkania Teatralne (warszawska scena sprowadza do Warszawy warszawskie przedstawienie!) – i to w dodatku za dodatkowe, całkiem niemałe pieniądze. Jako spektakl repertuarowy, chętnie z Isabelle Huppert, a więc z obsadą, z którą Warlikowski – także za nasze pieniądze – pracował w Paryżu. Chętnie jednak wiedzielibyśmy wtedy, ile i kogo, Francuzów czy Polaków, kosztują przeloty wielkiej gwiazdy, jej noclegi, honoraria i diety. Znajomość polskiego losu podpowiada nieomylnie, że *Tramwaj* będzie

jeździł po Europie, a za te jazdy zapłaci znow polski podatnik. Bez większej szansy zapoznania się z dziełem, za które zapłacił. I bez szansy zobaczenia go w Nowym Teatrze, który – od kilku lat szczerze dotowany z warszawskiego budżetu – jest bytem wirtualnym. Ile kosztują te wszystkie eksperymenty, jaka jest stopa zwrotu poniesionych wydatków w postaci wpływów za bilety, jaka frekwencja tych wszystkich warsztatów, premier, teatrów-widm – o tym się milczy. Wiadomo, dżentelmeni nie mówią o pieniądzach. Dlaczego, skoro polski teatr schamiał, zbezczerztał i dawno przestał być ligą dżentelmenów? I święte krowy mają się wciąż bardzo dobrze.

4. Nie milczą ci, którzy wzięli sobie do serca przykład Lupy i innych. Rośnie nowe pokolenie świętych krów. Pod koniec 2009 roku grupa przedsiębiorczych młodych, która nazwała się Obywatelskim Forum Współczesnego Teatru, zaprotestowała przeciwko niedopuszczaniu ludzi urodzonych w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych do rządzenia scenami. W proteście tym bito na alarm: marnuje się potencjał artystyczny i intelektualny młodych pokoleń, nie ma gdzie grać i pracować. Kogo znajdujemy wśród sygnatariuszy tego głosu skargi poszkodowanych przez złe państwo? Protest podpisali między innymi: Maja Kleczewska, Natalia Korczakowska, Monika Strzępka, Barbara Wysocka, Agnieszka Olsten, Wiktor Rubin i Michał Zadara, a więc ludzie, którzy reżyserują po kilka przedstawień rocznie. Dane nam było widzieć sporą część dzieł tych niedocenionych artystów. Większość z nich w ogóle nie powinna doczekać premiery, a spora ich część grana jest przy pustawych salach. Łącznie z nagrodzonym i wychwalonym pod niebiosą *Marat-Sadem* Kleczewskiej z warszawskiego Teatru Narodowego, który mimo iż grany rzadko, nigdy nie gromadzi pełnej sali. W tym samym narodowym Agnieszka Olsten wyreżyserowała dwa przedstawienia uznawane zgodnie za jedną z największych artystycznych porażek Narodowego ostatnich lat. Inny sygnatariusz listu, Michał Zadara, wykrzykiwał na wrześniowym Kongresie Kultury Polskiej, że wie, gdzie podziały się pieniądze na kulturę. Otóż według niego wepchnięto je w Stadion Narodowy. Jest to nieprawda. Sporą część tych pieniędzy zmarnowano na honoraria reżyserskie Zadary, trzaskającego rocznie kilka przedstawień, na które potem nie chodzi nikt lub prawie nikt. Nie zapomnę pustek na widowni w dzień po premierze *Każdego* w Teatrze Studio w 2009 roku. Na czteryosobowej widowni zasiadło może ze dwa-

dzieńcia osób. Frekwencja mówi sama za siebie: klęska goni klęskę. Mimo to wciąż wyciągają się ręce po pieniądze... i stanowiska. Dzieje się to w kraju, w którym teatralna książka, będąca owocem rocznej lub wieloletniej pracy, żmudnego wertowania zasobów bibliotek, wyboru i rekonstrukcji materiału ilustracyjnego dokonanej przez autora, czy nagrodzona publikacja wybitnego uczonego światowej sławy odnotowywanego we wszystkich ważnych słownikach w Polsce i na świecie, płon kilkadziesiąt lat jego badań – doczekują się wynagrodzeń plasujących się w połowie średnich stanów liczb czterocyfrowych. Jest to pięć razy mniej niż średnie honorarium za machnięty byle jak, w ciągu miesiąca albo dwóch, spektakl czy bezmyślnie „opracowany” egzemplarz *Otella*, w którym praca umysłowa tzw. dramaturga polegała na wykastrowaniu tragedii Szekspira z pierwszych dwóch aktów, przez co rzecz zrobiła się kompletnie bez sensu. Autorzy jednak milczą, z pokorą przyjmując swój inteligencki los. Też mogliby zaprotestować. Komu jednak swoje wypięte siedzenia mają pokazać autorzy teatralnych książek?

5. Ponieważ przygotowane intelektualnie i gotowe do objęcia władzy w polskiej kulturze pokolenie ma zastanawiające braki w erudycji – przypomnijmy drogę wielkiego polskiego dyrektora teatralnego, Arnolda Szyfmana. Gdy wymarzył on sobie teatr, to nie chodził z donosami do władz austriackich i rosyjskich. W 1912 roku znalazł chętnych do wyłożenia pieniędzy na pomysł tak karkołomny, jak wzniesienie od fundamentów nowego teatralnego gmachu i zbudowanie od podstaw zespołu artystycznego. Tak powstał Teatr Polski w Warszawie: teatr, który zrewolucjonizował pojęcie inscenizacji, w którym pracowali najwięksi swojej epoki. Czy pan Zadara, pani Kleczewska, a wreszcie pan Lupa – wszak ludzie z nazwiskami – zamiast wyciągać rękę po pieniądze, które państwowy mecenas, czyli przerażony medialną siłą „spółdzielni” urzędnik od kultury, wypłaci, nie pytając, za co właściwie ma zapłacić – nie powinni zacząć budować własnych teatrów? W myśl słynnego hasła Jacka Kuronia – tego, by „nie palić komitetów, tylko założyć własne”.

Manifestacja Joanny Szczepkowskiej nie powinna przejść tylko do teatralnych anegdot. Była krokiem odwagi i powodem, by wreszcie przestać się bać medialnego terroru i zacząć zadawać pytania: ile kosztuje w Polsce życie kulturalne, jakie obowiązki oprócz niezbywalnych praw mają twórcy, jak wygląda finanso-

wa polityka państwa i samorządów... Na razie bowiem nie życie kulturalne to, lecz łaka. A na niej wypasa się spory już tabun świętych krów. Anegdotyczny postępek Szczepkowskiej powinien sprawić, że zakłóci się wreszcie tę fałszywą idyllę.

Tomasz Mościcki