

## Wyższe szkolnictwo teatralne – rekonesans

### Wstęp

Polskie szkolnictwo teatralne ma piękne tradycje. Już w 1811 r. Wojciech Bogusławski założył swą Szkołę Dramatyczną. W 1932 r. powstał Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, który był zwieńczeniem długotrwałych starań o zapewnienie porządnym instytucjonalnych ram kształcenia dla teatru przy wsparciu władz Rzeczypospolitej. Upaństwowienie szkolnictwa teatralnego było głęboko przemyślaną strategią pozwalającą unikać komercji, a także wpisującą w etos uczelni zadania płynące z potrzeb państwa. Władze komunistyczne zdecydowały się „realizować wypracowaną przez środowisko [czyli Tajną Radę Teatralną, działającą w czasie wojny] reformę szkolnictwa teatralnego, postulującą utworzenie Wyższej Szkoły Teatralnej typu akademickiego z trzema wydziałami, reżyserskim i dramaturgicznym oraz z trzema kursami specjalnymi: dla scenografów, aktorów i reżyserów operowych oraz dla instruktorów teatrów niezawodowych. Przewidywano także potrzebę otwierania w miastach uniwersyteckich szkół sztuki aktorskiej, działających przy teatrach, w których obowiązywać miał trzyletni tok nauki. Aktor mógłby wtedy angażować się w dowolnym teatrze i po dwóch latach praktyki scenicznej uzyskać pełne uprawnienia aktorskie, po zdaniu uzupełniających egzaminów przed komisją Szkoły Wyższej. Nauka oczywiście miała być bezpłatna, na co ludowe władze przystawały”<sup>1</sup>. Co ciekawe, model ten niejako został zrealizowany: obok uczelni działa w Polsce kilka przyteatralnych studiów aktorskich. Scenografowie teatralni kształceni są na akademiach sztuk pięknych – przez co w odróżnieniu od innych europejskich uczelni, dopiero pod koniec studiów mają możliwość poznać reżyserów, stworzyć team artystyczny. Szczęśliwie umowy między akademiemi sztuk pięknych a szkołami teatralnymi naprawiają zaniedbanie sprzed lat. Należy też dodać, że państwowe uczelnie teatralne działają we wszystkich krajach europejskich – Polska nie jest pod tym względem ewenementem.

---

<sup>1</sup> Marzena Kuraś, *Zniewalanie teatru. Polityka teatralna 1944–1949*, „Pamiętnik Teatralny” 2008, z. 3-4, s. 111-112.

Za podstawowy cel istnienia państwowych uczelni teatralnych trzeba uznać służbę teatrowi narodowemu – w sensie idei teatru wystawiającego najwartościowszą literaturę, dbającego o język ojczysty, dialogującego (z aprobatą lub w opozycji) z tradycjami polskiej sceny. W 1988 r. Jan Englert, ówczesny rektor warszawskiej PWST, mówił o zadaniach uczelni: „[...] nam jednak zależy na wychowaniu człowieka, na – mówiąc nieco górnolotnie – etosie człowieka teatru. Dążyć chcemy ku akademii teatralnej. Rzecz, oczywiście, nie w nazwie, chodzi o bardzo szeroko pojęte kształcenie ludzi teatru, nawet interdyscyplinarne”<sup>2</sup>.

Wiadomo, że nie dyplom ukończenia wyższej uczelni decyduje o karierze aktora, ale talent. Niewątpliwie jednak dyplom, a raczej lata nauki za nim stojące pomagają. Paul Newman na spotkaniu ze studentami słynnego Actors Studio wyjaśniał podstawowy sens pracy w wyższej szkole teatralnej: „Pracujecie tutaj siedem dni w tygodniu po szesnaście godzin dziennie przez cały rok. Ci, którzy przyjeżdżają do Nowego Jorku, myśląc, że będą aktorami po dwugodzinnych kursach, zostaną sklepikarzami”. Nieustannie podważany jest status uczelni teatralnych. Wiele osób wciąż zastanawia się, czy studia aktorskie powinny być studiami wyższymi. Zdarzają się przecież zdolni, ale niezbyt mądrzy studenci, którzy braki w erudycji nadrabiają wrodzonym instynktem aktorskim. Swoistym znakiem czasu jest też zmiana statusu amatora<sup>3</sup>, która dokonała się w ostatnim dwudziestoleciu, kiedy zaczął zanikać wcześniej dość restrykcyjny podział na profesjonalistów (mających swe uczelnie, instytucje, stowarzyszenia twórcze) i amatorów (działających *non-profit*, przy domach kultury).

Do tej zmiany przyczyniło się z jednej strony otwarcie się profesjonalistów na amatorów, ludzi bez dyplomów (koronnym przykładem było stworzenie obsady musicalu *Metro*), współzawodnictwo zawodowych teatrów z teatrami niezależnymi na tych samych festiwalach, biletowanie spektakli teatrów niezawodowych (przed 1989 r. było to niemożliwe), z drugiej zmniejszenie zatrudnienia w teatrach – zawodowe aktorstwo przestało kojarzyć się z instytucjonalnym teatrem. Wielu aktorów przekwalifikowało się także do pracy z młodzieżą.

W 2002 r., gdy w Akademii Teatralnej wybierano następcę rektora Jana Englerta, Janina Paradowska napisała w „Polityce” o konieczności reformy szkolnictwa teatralnego. W

---

<sup>2</sup> *Szkolnictwo teatralne*, „Teatr” 1988, nr 10.

<sup>3</sup> Lech Śliwonik, *Życie teatralne – próba prognozy*, „Scena” 2004, nr 6.

kontekście niepowodzenia kandydatury Izabeli Cywińskiej, której nie wybrano, bo „wiedziano, że chce szkołę zasadniczo zreformować”<sup>4</sup>, znana komentatorka dostrzegła potrzebę naprawy „zmurszałych struktur organizacyjnych” szkół teatralnych. Niestety, wobec braku konkretnych pomysłów na zasadniczą reformę sprawa utknęła w martwym punkcie. Polski teatr żyje w retoryce permanentnego kryzysu. Podobne komentarze dotyczą szkolnictwa teatralnego. Praca nad programem kształcenia nigdy nie jest procesem zupełnie zamkniętym, dlatego kategoryczne stwierdzenia – pozytywne czy negatywne – działają na krótką metę.

### **Państwowe uczelnie teatralne**

W Polsce działają dwie państwowe szkoły teatralne (Kraków i Warszawa) i jedna teatralno-filmowa (Łódź), finansowane przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Akademia Teatralna w Warszawie od 1996 r. jest jedyną uczelnią teatralną w Polsce o statusie akademii. Starania o ten status rozpoczęły już następne uczelnie. Zmianę w warszawskiej uczelni z dużym wyczuciem czasu zainicjował rektor Andrzej Łapicki, w obawie, że szkoły teatralne mogły być uznane za szkoły zawodowe (i na przykład przekształcone w szkoły policealne).

Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie prowadzi wydziały aktorski, reżyserii, sztuki lalkarskiej (zamiejscowy w Białymstoku – na nim specjalizacje aktor lalkarz i reżyser teatru lalkowego) oraz wiedzy o teatrze (jedyne wydział teoretyczny na uczelniach teatralnych – prowadzi studia stacjonarne i niestacjonarne).

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie prowadzi wydziały aktorski i reżyserii dramatu, a także trzy wydziały zamiejscowe: aktorski i lalkarski we Wrocławiu oraz teatru tańca w Bytomiu. Krakowska szkoła teatralna stawia na nowe specjalizacje: w ramach kierunku aktorstwo są to specjalizacje wokalna-estradowa oraz, najnowsza, aktor teatru tańca. Na Wydziale Reżyserii Dramatu działa specjalizacja dramaturg teatru.

Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna im. Leona Schillera w Łodzi prowadzi przede wszystkim wydziały związane z filmem – najbliższym teatru jest tam wydział aktorski. Pojawiają się informacje, że łódzka uczelnia przyjmie pod swe skrzydła

---

<sup>4</sup> Janina Paradowska, *Jeden procent kultury*, „Polityka” 2002 nr 14.

Policealne Studium Wokalno-Aktorskie im. Danuty Baduszkowej w Gdyni (któremu w latach siedemdziesiątych nie udało się wejść w struktury warszawskiej PWST).

Wszystkie te uczelnie w ostatnim dwudziestolecu zyskały sale teatralne (krakowska PWST także nową siedzibę), profesjonalnie wyposażone, pozwalające przygotowywać spektakle dyplomowe z większym rozmachem. Przybyło też studentów.

**Tabela 1. Liczba pracowników i studentów uczelni teatralnych i filmowych**

Wyszczególnienie	Rok akademicki 1994/1995	Rok akademicki 2007/2008
<b>Pracownicy ogółem</b>	<b>759</b>	<b>695</b>
Nauczyciele akademicy w tym:	388	327
profesorowie	95	128
adiunkci	50	149
pozostali	243	50
Pracownicy nieakademicy	371	368
<b>Liczba studentów polskich</b>	<b>966</b>	<b>1730*</b>

\*W tym 907 stacjonarnych, 823 niestacjonarnych.

Źródło: Dane MKiDN.

Zwiększenie liczby studentów – blisko o 100% – to zasługa uczelni łódzkiej, która rozbudowała system studiów podyplomowych i zaocznych związanych z filmem. Szkoły teatralne nie rozszerzyły swojej oferty o studia zaoczne i podyplomowe. Warszawska Akademia Teatralna zorganizowała Podyplomowe Studium Wymowy, a od 1987 r. wciąż prowadzi studia zaoczne na kierunku wiedza o teatrze. Dostrzegalny jest spadek liczby kadry nauczycielskiej. Być może jest to spadek przejściowy, wynikający z faktu przestawienia się na nowy sposób awansu naukowego w uczelniach artystycznych.

### **Nowe szkoły i kursy teatralne**

Co rok egzaminy na wydziały aktorskie są oblegane przez setki kandydatów – indeksy otrzymuje dwudziestka szczęśliwców w każdej uczelni. Tak nieduża liczba wynika z faktu, że

wciąż u podstaw polskiego szkolnictwa teatralnego znajduje się relacja mistrz–uczeń. Praca musi być wyteżona, ponieważ aktora i reżysera kształci się od początku – na innych kierunkach artystycznych studenci są lepiej przygotowani, często już po kilku latach kierunkowej edukacji w szkołach muzycznych czy liceach plastycznych.

Setki zdających stworzyły popyt, na który odpowiedziała podaż. Powstały roczne kursy przygotowawcze do egzaminu na wydział państwowy. Ich nazwy są szeptane na korytarzach szkół teatralnych w czasie egzaminów wstępnych. Lart studiO z Krakowa jest etapem w biografii niejednego studenta AT czy PWST. Na przykład w 2005 r. 25 absolwentów Lartu otrzymało indeksy wydziałów aktorskich – na 80 indeksów ogółem.

W 2003 r. powstał Wydział Aktorski w Wyższej Szkole Komunikowania i Mediów Społecznych im. Jerzego Giedroycia. Wykładają tam między innymi profesorowie: Edward Dobrzański, Tadeusz Malak, Wojciech Siemion, Andrzej Źarnecki. Studia kończą się tytułem magistra. Uczelnia wypuściła już pierwszych absolwentów, przygotowuje przedstawienia dyplomowe. Dopiero w najbliższych latach efekty kształcenia aktorów w WSKiMS zostaną zweryfikowane na scenach i przed kamerami.

Pejzaż państwowych szkół dopełniają dwa studia policealne nadające dyplom aktora scen muzycznych: Państwowe Policealne Studium Wokalno-Aktorskie im. Danuty Baduszkowej w Gdyni (nauka trwa 4 lata, słuchacze zobowiązani są do udziału w próbach i spektaklach gdyńskiego Teatru Muzycznego) oraz Państwowe Policealne Studium Wokalno-Baletowe w Gliwicach (nauka trwa 2,5 roku). Można też wspomnieć o ogólnokształcących szkołach baletowych (Bytom, Gdańsk, Łódź, Poznań, Warszawa) czy wydziałach wokально-aktorskich akademii muzycznych (Bydgoszcz, Gdańsk, Katowice, Kraków, Łódź, Poznań).

Przy niektórych teatrach od lat funkcjonują policealne studia aktorskie, na przykład trzyletnie studium aktorskie przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, studium przy Teatrze Śląskim w Katowicach czy wspomniane Studium przy Teatrze Muzycznym w Gdyni. Ich kadre najczęściej stanowią pracownicy teatru (najlicniejszą grupą nauczających spoza teatru szczyli się gdyńskie studium, między innymi Krzysztof Gordon, prof. Jan Ciechowicz). Studium w Olsztynie znalazło sposób, by jego słuchacze mogli zdobyć prócz dyplomu aktora także wyższe wykształcenie. W ramach porozumienia z władzami Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego od roku akademickiego 2004/2005 studenci realizują dwa programy kształcenia: w Studium oraz studia zawodowe-licencjackie UWM na kierunku pedagogika. Docelowo na UWM ma powstać kierunek studiów aktorskich.

Policealne szkoły prywatne można znaleźć w Warszawie (trzyletnia Szkoła Aktorska Haliny i Jana Machulskich, Warszawska Szkoła Filmowa Lindy i Ślesickiego), Bydgoszczy, Częstochowie, Kielcach czy Katowicach (dwuletnie Studium Aktorskie „Art-Play” Doroty Pomykały i Danuty Owczarek).

Przeglądając programy nauczania szkół prywatnych nie znajdziemy wielu zapisów zasadniczo różniących je od programów studiów wyższych. Joanna Derkaczew, opisując boom na prywatne kursy aktorskie, zauważa: „Problem z klasyfikacją zawodowiec/amator będzie się pogłębiał. W programach weekendowych kursów i dostojnych uczelni pojawiają się te same nazwy przedmiotów; od historii sztuki po impostację głosu. Czy oznacza to jednak, że kursy przekazują tę samą wiedzę? Czy oprócz pasji dają porządne humanistyczne wykształcenie, pozwalają rozwinąć poczucie tradycji, posłannictwa i misji kulturowej?”<sup>5</sup>. Warto zadać pytanie, kto sprawuje nad tym kontrolę merytoryczną. Odpowiedź nie jest prosta. Uczelnie teatralne podlegają Departamentowi Szkolnictwa Artystycznego MKiDN. Wydział aktorski w WSKiMS, jak wszystkie wydziały uczelni niepublicznych, podlega Ministerstwu Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Wszystkimi szkołami policealnymi zajmuje się Centrum Edukacji Artystycznej (które podlega MKiDN). Co najmniej dziwna jest obojętność ministerstwa wobec tej różnorodności. Można odnieść wrażenie, że brak zwartej koncepcji całości szkolnictwa artystycznego (podobny problem dotyczy również sztuk pięknych). MKiDN nie kontroluje powstawania kierunków aktorskich na uczelniach podlegających MNiSW. Resort kultury na własne życzenie prowadzi do sytuacji, kiedy państwowe szkolnictwo artystyczne przez kolejny rząd zostanie uznane za „błąd systemu”. Ktoś w końcu zapyta – dlaczego państwowe szkoły tyle kosztują budżet państwa, skoro nieartystyczne czy prywatne też nauczają i nawet na tym zarabiają? MKiDN wydaje się nieprzygotowane do takiej dyskusji.

Swoistą kością niezgody między szkołami policealnymi a uczelniami stał się sposób funkcjonowania Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi, w którym biorą udział przedstawienia dyplomowe studentów czterech wydziałów aktorskich z państwowych uczelni. W tym roku w ostatniej chwili odwołano zaproszenie dla przedstawienia słuchaczy policealnego Studium Aktorskiego im. Aleksandra Sewruka przy Teatrze im. Stefana Jaracza w Olsztynie, które miało być prezentowane poza konkursem. W konkursie nie biorą też udziału spektakle dyplomowe z WSKiMS im. Jerzego Giedroycia, mimo że formalnie nie ma przeszkód, bo

---

<sup>5</sup> Joanna Derkaczew, *Już aktor czy jeszcze amator*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 204.

mamy do czynienia ze studiami wyższymi. Wydaje się, że jest to najpilniejsza kwestia do rozwiązania przez organizatorów FST.

### **Nowe środowisko prawne**

W 2005 r. weszła w życie nowa ustawa „Prawo o szkolnictwie wyższym”. W procesie pisania ustawy próbowano wpisać uczelnie artystyczne pod nadzór ministra nauki. Udało się zachować rozwiązanie sprawdzone, tym bardziej że uczelnie artystyczne stanowią jedną trzecią obszaru działania ministra kultury. Gdyby uczelnie artystyczne ze swoimi specyficznymi sposobami funkcjonowania (a także, nie ukrywajmy, wyższymi kosztami funkcjonowania w przeliczeniu na studenta) trafiły pod nadzór resortu nauki i szkolnictwa wyższego, stanowiłyby wyjątek, można by rzec – promil błędu statystycznego. Wszystkich osiemnaście uczelni artystycznych to 0,7% wszystkich szkół wyższych.

Ustawa napisana zgodnie ze specyfiką wielkich uczelni ustanowiła progi formalne, które dla niedużych uczelni teatralnych nie są łatwe do osiągnięcia (celem ustawy było zapobieżenie powstawaniu „uczelni-fabryk dyplomów”). Uczelnia może nosić miano akademii, jeśli ma uprawnienia do nadawania stopnia naukowego doktora na co najmniej dwóch kierunkach, a minima kadrowe, które są podstawą funkcjonowania danego kierunku, zostały tak ustalone, że niewielkim uczelniom trudno w sposób wyważony budować kadre. Minimum, by prowadzić studia magisterskie, to czterech samodzielnych pracowników naukowych, by mieć uprawnienia do doktoryzowania – ośmiu profesorów i czterech doktorów. Na pierwszy rzut oka to niewiele, ale trzeba uświadomić sobie, że muszą to być pracownicy naukowci przypisani tylko do tej uczelni, mający do wykonania określone pensum godzin. A przecież musi być miejsce i czas dla młodych pracowników naukowych (co najmniej pięciu doktorów). Budżety uczelni nie są z gumy i wpływa to negatywnie na elastyczne kreowanie kadry naukowej.

Ustawa o stopniach i tytułach naukowych zrównała wykładowców uczelni artystycznych z resztą środowiska naukowego (mamy już nie tylko magistrów sztuki, ale doktorów sztuki czy doktorów habilitowanych sztuki). Brak takich tytułów może doprowadzić do zepchnięcia tych uczelni do rangi szkół zawodowych. Droga awansu naukowego bywa jednak kłopotliwa, gdy uczelnia zatrudnia wybitnego artystę, którego dorobek artystyczny predestynuje do natychmiastowego bycia profesorem, jednak musi on pokonywać szczeble formalne. By naświetlić problem, skorzystam z wypowiedzi Andrzeja

Szczepkowskiego, który następująco wyjaśniał specyfikę struktury zawodu aktora opartej na naturalnej hierarchii „gwiazd, średniaków i halabardników, w której dokonują się przesunięcia, i dobrze, jeśli dokonują się w obrębie samego teatru, gorzej, jeśli średniacy i halabardnicy chcą zmienić pozycję w hierarchii, wykorzystując pozateatralne mechanizmy”<sup>6</sup>. To, co służy akademickości uczelni teatralnych, staje się czasem kłopotem, tak jest w przypadku karier naukowych. Na przykład z Łódzką Szkołą Filmową współpracuje Janusz Gajos – by osiągnąć w uczelni odpowiedni status, aktor z wielkim dorobkiem najpierw uzyskał doktorat, następnie habilitację. A można by rzec, że ten wybitny aktor obronił już kilka doktoratów sztuki aktorskiej, tyle że na scenie. Nie ma jednak furtki, która umożliwiałaby arcymistrzom na szybkie zajęcie w uczelni stanowiska odpowiedniego ich randze w sztuce. Być może zniechęca to aktorskich mistrzów średniego pokolenia do pracy pedagogicznej. Problem awansu naukowego dotyczy całego szkolnictwa artystycznego.

### **Absolwenci**

Gdy media przypominają sobie o szkołach teatralnych, zazwyczaj pretekstem jest potrzeba reformy. Szkoły nazywa się wówczas „fabrykami bezrobotnych Hamletów” i narzeka na to, że ich absolwenci nie trafiają od razu ze studiów na etat do teatru<sup>7</sup>, innym razem całe artykuły poświęcone są wypowiedziom świeżych absolwentów, którzy wreszcie głośno mówią, co należy zmienić (np. brak przygotowania do castingów, brak premii za działania poza uczelnią – raczej zniechęcanie do takiej aktywności<sup>8</sup>).

Te i podobne wypowiedzi są pośrednim dowodem zmian, jakie zaszły wokół uczelni teatralnych. Powstał zupełnie nowy rynek aktorski – nowe możliwości w reklamie, licznych produkcjach telewizyjnych. Jednocześnie konsekwencje przemian po roku 1989 zakłóciły ciągłość współpracy w przekazywaniu sobie studentów między jedną instytucją opiekuńczą (uczelnią) a następną (teatrem). Co najmniej połowa absolwentów danego rocznika nie trafia już do stałych zespołów, ale pracuje w reklamie, serialach, uczestniczy w spektaklach realizowanych na zasadzie jednorazowego projektu.

---

<sup>6</sup> Fragment wywiadu Ewy Berberysz z Andrzejem Szczepkowskim, „Przegląd” 1983, nr 1; cyt. za: Zofia Watrak, *Historyczne konteksty idei ZASP. Duchowe dziedzictwo*, w: *Artyści Sceny Polskiej w ZASP*, Andrzej Rozhin (red.), Wydawnictwo ZASP, Warszawa 2008.

<sup>7</sup> *Fabryka bezrobotnych Hamletów*, „Vaganzza” 2003, nr 1.

<sup>8</sup> Urszula Muszel, *Bez znieczulenia*, „Gazeta Studencka” 2004, nr 11.

Dominuje przekonanie, że absolwenci wyższych szkół teatralnych niechętnie wybierają teatry poza dużymi ośrodkami miejskimi. Jednak to absolwenci uczelni zdecydowanie przeważają wśród zatrudnionych w zespołach artystycznych polskich teatrów (75% w teatrach dramatycznych). W 2001 r. tylko w sześciu teatrach dramatycznych, na 41 badanych, większość aktorów nie miała wyższego wykształcenia (są to teatry w Elblągu, Częstochowie, Gnieźnie, Gorzowie Wielkopolskim, Legnicy i Tarnowie). W zespołach teatrów lalkowych sytuacja była bardziej zróżnicowana – tylko w połowie teatrów, spośród 20 przebadanych, większość zespołu stanowiły osoby z wyższym wykształceniem (np. w teatrze jeleniogórskim nie było żadnego aktora z wyższym wykształceniem).

**Tabela 2. Struktura wykształcenia członków zespołów artystycznych teatrów publicznych w 2001 r.**

Teatry	wyższe	średnie zawodowe	szkoły prywatne	studia przyteatralne	eksternistyczne	wyższe za granicą	adeptci	inne	ogółem
Teatry dramatyczne	776	46	3	43	105	1	10	36	<b>1020</b>
Teatry lalkowe	146	17	0	15	81	0	13	5	<b>277</b>
Ogółem	<b>922</b>	<b>63</b>	<b>3</b>	<b>58</b>	<b>186</b>	<b>1</b>	<b>23</b>	<b>41</b>	<b>1297</b>

Źródło: *Raport o stanie polskiego teatru*, Andrzej Rozhin (red.), ZASP, Warszawa 2003, s. 152-156. Badanie na podstawie ankiet z 41 teatrów dramatycznych i 20 teatrów lalkowych.

Programy studiów aktorskich wciąż nie przygotowują studentów do realizowania samodzielnych projektów artystycznych. Niekiedy można odnieść wrażenie, że profesorowie chcą utrzymać wśród studentów przekonanie, że najwyższą formą realizowania się w zawodzie jest etat w publicznym teatrze. Zbigniew Zapasiewicz, dostrzegając słabości systemu kształcenia, zastanawiał się: „Trzeba by się otworzyć na młodych ludzi i dać im pole do inicjatywy, pozwolić stworzyć na scenie ich świat. Opowiedzieć o czymś niekoniecznie na tekście literackim albo potraktować go tylko jako pretekst”<sup>9</sup>. Na razie tylko białostocki Wydział Sztuki Lalkarskiej AT umieścił w programie tzw. projekt indywidualny, który na trzecim roku realizują studenci w sformowanych przez siebie małych zespołach. Wydaje się, że zaadaptowanie tego pomysłu przez wydziały aktorskie mogłoby przemóc cieplarnianą atmosferę uczelni. Wykładowcy zdają się myśleć z nieufnością o samodzielnych działaniach studenckich. Takie nastawienie powoduje, że trzymany pod kloszem absolwentów czeka trudny start. Choć sami studenci już wiedzą, że brak etatu w teatrze nie oznacza pożegnania z zawodem.

<sup>9</sup> Zbigniew Zapasiewicz, *Zapasowe maski*, Prószyński i s-ka, Warszawa 2003, s. 114.

Należy zauważyć, że nie ma już funkcjonalnych programów wsparcia dla absolwentów szkół artystycznych. W latach 2004–2007 działał program „Talent”, który był wariantem rządowego programu aktywizacji zawodowej absolwentów „Pierwsza praca”. Program „Talent” finansował płatne staże dla bezrobotnych absolwentów kierunków artystycznych i humanistycznych. Ze względów formalnych (wymóg rejestracji w urzędzie pracy w miejscu zameldowania; długa procedura) nie okazał się sukcesem. Ministerstwo Kultury wprowadziło wówczas w ramach jednego z ówczesnych programów operacyjnych tzw. komponent „Talent”, który także umożliwiał finansowanie staży dla absolwentów. Dotacja na staże szła wówczas bezpośrednio do instytucji, która zatrudniała stażystę i była dużo prostsza w realizacji. Właśnie z komponentu skorzystał dyrektor Teatru Nowego w Łodzi Jerzy Zelnik, zatrudniając większość absolwentów aktorstwa łódzkiej PWSFTViT z rocznika 2005. Niestety wygodny komponent został wkrótce zlikwidowany na rzecz pozostawienia Programu „Talent”.

Wsparciem dla najlepszych jest program stypendialny „Młoda Polska” – w jego ramach na liczbę ok. 70 stypendiów 1-2 przyznawane są absolwentom kierunków teatralnych. Absolwenci uczelni teatralnych (ale również akademii sztuk pięknych) nie doczekali się instytucjonalnej formy wsparcia, w rodzaju Polskiej Orkiestry Sinfonia Iuventus - istniejącej od 2007 r. państwowej orkiestry dla najzdolniejszych absolwentów uczelni muzycznych w kraju, której celem jest stworzenie warunków do artystycznego debiutu i kontynuacji edukacji profesjonalnej pod kierunkiem wybitnych znawców. Orkiestra oferuje stałą pracę. Czy byłoby możliwe powołanie programu, który wspierałby zatrudnienie młodych aktorów czy reżyserów w teatrach czy też próby w projektach niezależnych? Programu, który zapewniałby możliwość edukacji i rozwoju – czyli reżyserię przedstawień czy przygotowanie ról. Dyrektorzy często mają problem z zagospodarowaniem zatrudnionego zespołu, więc absolwent-stażysta mógłby sprawiać kłopot. Przykład łódzkiego Teatru Nowego pokazuje jednak, że jest to możliwe i działa bardzo odświeżająco na program teatru. Potrzeba tylko zdecydowanego i odpowiedzialnego kierownika artystycznego.

Problemem jest nieprzygotowywanie absolwentów do samodzielnej pracy zawodowej w kwestiach formalnych – tym bardziej że polskie prawo premiuje zatrudnienie etatowe. Uzyskanie kompletnej wiedzy w kwestiach związanych z ubezpieczeniami społecznymi (np. zaopatrzenie emerytalne twórców) i zdrowotnymi czy przepisami podatkowymi kosztuje absolwenta wiele trudu – do wszystkich tych informacji trzeba docierać. Inną kwestią jest przygotowanie absolwentów – przynajmniej na poziomie informacyjnym – do funkcjonowania w ramach organizacji pozarządowych.

## **Uczelnie teatralne a Proces Boloński**

Polskie uczelnie teatralne za wielki sukces uznają uchronienie studiów na kierunku aktorstwo i reżyseria dramatu od podporządkowania systemowi 3+2, co w efekcie doprowadziło do wydłużenia studiów na tych kierunkach do 4,5 roku.

Proces Boloński, zmierzający do stworzenia Europejskiego Obszaru Szkolnictwa Wyższego, miał zintegrować systemy funkcjonowania europejskich uczelni i skłonić je do współpracy, a studentom ułatwić międzynarodowe studia (między innymi przez wprowadzenie studiów trzystopniowych, systemu punktów ECTS, standardów, systemu oceny jakości kształcenia). Studia aktorskie wzorem typowych kierunków uniwersyteckich chciano uczynić dwustopniowymi (licencjat i magisterium). Jednak o ile studia prawnicze czy filologiczne od Lizbony po Wilno wyglądają bardzo podobnie, o tyle każdy kraj dorobił się własnego systemu kształcenia aktorów.

W Europie najstarsze szkoły teatralne kształcące na poziomie akademickim znajdują się w Rosji i w Polsce (warszawski Wydział Reżyserii powstał jako drugi na świecie). Kraje europejskie wzorowały się na polskich rozwiązaniach, ale wypracowywały swoje własne systemy szkolnictwa teatralnego. Urzędnicy zajmujący się Procesem Bolońskim w innych krajach Europy rozumieli, że nie wszystko można objąć ogólnoeuropejskimi standardami. W Polsce było inaczej – uczelnie teatralne blisko dwa lata toczyły prawdziwe boje o zachowanie jednolitych studiów na kierunkach aktorstwo i reżyseria, które próbowano przykrawać do standardów bolońskich. Doszło nawet do tego, że urzędnicy ministerstwa nauki, niezadowoleni z dotychczasowego reprezentującego środowisko eksperta do spraw opracowania standardów kierunku aktorskiego, od nowa szukali kogoś, kto w końcu napisałby standardy dla dwustopniowych studiów aktorskich – wbrew wyraźnemu sprzeciwowi całego środowiska wobec takiego rozwiązania.

Z trudem akceptowano argumenty o specyfice kształcenia dla teatru, władze uczelni podejrzewano o zaściankowość. Oto charakterystyczne stanowisko mediów: „Wyższość magistrów sztuki nad absolwentami kursów podważyło wejście Polski do Unii Europejskiej. Wyższe uczelnie zaangażowały się wówczas w tzw. proces boloński. [...] Wszystko po to, żeby studenci mogli podejmować naukę w dowolnym kraju na dowolnym poziomie. Problem pojawił się przy uczelniach artystycznych. Rektorzy zaprotestowali przeciwko rozbijaniu ich programów, narzucaniu schematów, kwestionowaniu tradycyjnych metod. Dla zachodnich partnerów tego rodzaju wątpliwości były zaskoczeniem”<sup>10</sup>. Rzecz w tym, że w innych krajach

---

<sup>10</sup> Joanna Derkaczew, *Już aktor czy jeszcze amator*.

Europy procedury nie były aż tak restrykcyjne. Prof. Lech Śliwonik, rektor warszawskiej Akademii Teatralnej w latach 2002–2008 i przewodniczący Konferencji Rektorów Uczelni Artystycznych (2005–2008), wyjaśniał stanowisko uczelni: „Przecież to nie jest przypadek, że na przestrzeni stu dwudziestu lat tylko dwoje polskich aktorów osiągnęło za granicą sukces, którym jest zdobycie rangi mistrzowskiej w innej kulturze, w innym języku: Helena Modrzejewska w Stanach Zjednoczonych w końcu XIX wieku i dzisiaj we Francji Andrzej Seweryn. [...] My po prostu wiemy – mając oparcie w wiekowych doświadczeniach – że mobilność na tych studiach (licencjat w Berlinie, magisterium w Warszawie, doktorat w Madrycie) jest iluzją, albo wynikiem urzędniczej chęci wciśnięcia wszystkiego w ramy, formuły”.

Inną nowością wynikającą z Procesu Bolońskiego stały się standardy określające minimum programowe – 30% całego realizowanego programu kształcenia. Pozytywną stroną jest nadanie ram dydaktyce artystycznej, co skłania pedagogów do autodyscypliny, prowadzi do spójności programu. Standardy są podstawą do przeprowadzenia oceny jakości kształcenia na uczelni. Niektórzy wykładowcy uczelni teatralnych reagowali negatywnie na hasło: ankiety studenckie. Studenta na posiedzeniu senatu czy rady wydziału można zaakceptować – posiedzi, pomilczy, „odfajkuje” ustawowy przywilej. Ale ankiety? Studenci mają się wypowiadać o swoich mistrzach? Opór pedagogów był i jest spory, można go próbować wyjaśnić za pomocą parafrazy słów hrabiego Wielopolskiego: „Dla studentów można zrobić wszystko. Ze studentami nic”.

Wykładowcy chwytają się argumentu o unikalności relacji mistrz–uczeń, która może być narażona na zniszczenie z powodu zbyt szczerych opinii studentów o umiejętnościach pedagogicznych wykładowców. Jednakże mistrzem nie jest się na zawsze. Wobec tego wypracowanie przez uczelnie metody oceny to ważne zadanie i właściwie nieustanna praca.

### **Kontekst europejski**

Uczelnie teatralne są otwarte na współpracę z Europą i światem. Wymiany, warsztaty, program Erasmus, międzynarodowe festiwale i długofalowe projekty to oczywisty element działań każdej z nich. Krakowska PWST współpracuje z Włochami, absorbuje środki unijne (dzięki nim stworzono cyfrowe archiwum artystyczne uczelni Wirtualna *Skene* i uruchomiono program nauczania specjalizacji aktor teatru tańca), jej wrocławska filia organizuje Międzynarodowy Festiwal Wydziałów Lalkarskich Szkół Teatralnych. Łódzka PWSFTViT realizuje szerokie programy współpracy, które owocują pokazami towarzyszącymi podczas Festiwalu Szkół Teatralnych. Warszawska Akademia organizuje dwa międzynarodowe

festiwale: szkół teatralnych w Warszawie i szkół lalkarskich w Białymstoku, uczestniczy w wielu programach współpracy i badawczych. Akademia była w ogóle pierwszą uczelnią w Polsce, której powierzono kierownictwo finansowanej przez UE sieci tematycznej – Inter Artes Thematic Network for Higher Arts Education – która zbadała stan szkolnictwa artystycznego w świetle Procesu Bolońskiego. W ramach badania Inter Artes w 2007 r. przyjrano się także procesowi kształcenia w europejskich szkołach teatralnych<sup>11</sup>.

We wszystkich krajach nauka odbywa się na poziomie akademickim, choć niektóre nie prowadzą studiów magisterskich. Poziom doktorancki najlepiej rozwinięty jest w Wielkiej Brytanii i Irlandii, pozostałe kraje muszą nadrobić zaległości w tym względzie.

Charakterystyczne, że z uwagi na podstawowe znaczenie języka w nauczaniu aktorstwa wyzwaniem jest wciąż mobilność studentów. Na przykład w Skandynawii (której rozwiązania w dziedzinie polityki kulturalnej uznaje się za wzorcowe w innych krajach zachodniej Europy) liczba kształcących się cudzoziemców oraz wyjeżdżających na studia zagraniczne skandynawskich studentów jest wciąż na tym samym, bardzo niskim poziomie. Nieliczne sukcesy cudzoziemskich aktorów występujących w innych krajach potwierdzają regułę.

W Europie nie ma dominującego modelu nauczania – są studia mistrzowskie i zorientowane na kreatywność studenta; są studia aktorskie zorganizowane w formie uzupełniającego kursu, są też całościowe, holistycznie pomyślane studia kilkuletnie; są kursy tradycyjne i eksperymentalne. Podkreśla się także wagę studiów teatralnych, które dają wiele możliwości zawodowych w perspektywie potrzeb tzw. sektora kulturalnego i kreatywnego<sup>12</sup>.

Autorzy raportu Inter Artes dostrzegają trzy sposoby wprowadzania studentów w samodzielną pracę teatralną:

- współpraca grupy twórców – aktorów, reżyserów, scenografów, reżyserów światła, charakteryzatorów – nad wspólnym spektaklem; daje to szansę pracy w gronie rówieśników; nad produkcją czuwa opiekun;
- praca metodą *devising* – wspólne formułowanie problemu i w procesie prób wypracowywanie metody prezentacji go w spektaklu (można do tego odnieść termin ukuty przez Konstantego Puzyńkę – „pisanie na scenie”);

---

<sup>11</sup> *Inter}artes. Taping into the Potential of Higher Arts Education in Europe*, ELIA / Akademia Teatralna w Warszawie, Amsteden - Warszawa 2008, s. 76–78.

<sup>12</sup> Pojęcie sektora kulturalnego i kreatywnego wprowadził raport *Economy of Culture in Europe*, KEA European Affairs, Bruksela 2006.

- przygotowanie profesjonalnej produkcji – praca z doświadczonymi zawodowcami, dająca szansę poznania standardów przyszłej pracy, oczekiwać co do niej.

W Polsce realizowany jest sposób trzeci. Jednak wobec przemian w teatrach (mniej etatów w teatrach instytucjonalnych, rozwijająca się przestrzeń dla teatrów niezależnych) potrzebne wydaje się uwzględnienie w programie studiów możliwości samodzielnej pracy. Wielu wykładowców nie jest przekonanych do idei indywidualnej pracy studentów – jednak właśnie uczelnia powinna dawać szansę pewnych poszukiwań, bo gdzie w końcu studenci mają prawo błędzić, jeśli nie w uczelni, gdzie za porażkę swoich pomysłów artystycznych płaci się niższą cenę.

Programy niektórych studiów zaczynają już uwzględniać potrzebę uruchamiania samodzielności zawodowej absolwentów. Właśnie w takiej atmosferze – panującej na Wydziale Sztuki Lalkarskiej w Białymstoku – powstała na przykład Kompania Doomsday, zespół absolwentów odnoszący coraz większe sukcesy na festiwalach krajowych i zagranicznych. W Białymstoku już zawiązują się kolejne grupy absolwenckie.

### **Uczelnia a „nowy teatr”**

Bardzo otwarty na nowe tendencje w teatrze jest wydział aktorski łódzkiej Szkoły Filmowej. Żaden z innych wydziałów nie zdecydował się na ten rodzaj eksperymentu, w którym celuje ten wydział. Łukasz Kos wystawił tam bez skreśleń *Pawia Królowej* Doroty Maślowskiej, wcześniej Leszek Mądzik wyreżyserował przedstawienie dyplomowe *Powłoki*. Studenci otrzymali przy okazji wielką lekcję pokory, w spektaklu Mądzika stając się jednym z elementów jego plastycznej wizji. Czy wydziały w Warszawie, Krakowie lub Wrocławiu byłyby gotowe na takie działanie przeciw aktorskiej dumie? Niespieszne reagowanie na zmiany w świecie teatralnym powodują, że uczelnia teatralna uważana są za twierdze teatralnego konserwatyizmu. Wielu profesorów głęboko wierzy, że misją szkoły jest kultywowanie tradycji teatralnych, które zginąć nie powinny. Powtarzają, że szkoła nie jest od tego, by łapać nowinki i bawić się w awangardę.

Całkowicie przeciwny takiemu pojmowaniu kształcenia aktorów jest Krystian Lupa, według którego szkoły teatralne uczą „bardzo anachronicznego teatru. Tam schematyczna konwencja grania Moliера, Fredry, Witkacego jest czymś niezmiennym. W ten sposób trzeba podawać frazę, a tak się ruszać. A to wszystko nieprawda, po prostu! [...] nie zapominajmy, że teatralne konwencje [...] wynurzały się z żywej organiczności, z mentalności epoki, dotyczyły i dotykały tkwiących w niej pokładów – teatralny gest wyrastał z tych pokładów i

dlatego wchodził z organicznością współczesnego widza w natychmiastową korespondencję. [...] W tej chwili z przerażeniem słyszę, że w momencie następującego generalnego kryzysu w szkolnictwie teatralnym ciało pedagogiczne chce, to prawie cytat, szczególną wagę przyłożyć do wdrażania młodzieży rozmaitych konwencji, ponieważ kolejne pokolenia w coraz mniejszym stopniu potrafią się nimi posługiwać. Zdanie to jest potraktowane jako najważniejsze i centralne w programie nauczania... To fałszywe myślenie, w efekcie ze szkoły wychodzi aktor zainstalowany nieczysto, który w teatrze, w gruncie rzeczy, musi dokonywać generalnej rewizji wszystkiego, czego się nauczył. Musi zrzucić tę zbroję, ten garnitur pracowicie uszyty”<sup>13</sup>.

W sukurs Lupie idzie Zbigniew Zapasiewicz: „Nie możemy naszego sposobu myślenia o teatrze uznać za jedyny możliwy i tylko w tym kierunku kształcić tych młodych ludzi. Gdy wmawiamy im, że to jest zamknięta profesja, rodzaj wtajemniczenia, że to świat o jasno określonych zasadach, oni nas nie rozumieją [...]. Czy aktorstwo jest uprawdopodobnianiem fikcyjnej rzeczywistości? Jest, ale ta rzeczywistość nie musi mieć literackich korzeni i opierać się na relacjach przyczynowo-skutkowych. To nie jest dzisiaj jedyna droga teatru. Dużym błędem strukturalnym w szkole jest to, że co semestr są pokazy tego, co się zrobiło. Na siłę sklepywana jest wtedy rzeczywistość pseudoteatralna. Nie można myśleć, że publiczny pokaz dla kolegów profesorów jest ostatecznym rezultatem. Na ogół jest to jedynie dotknięcie problemu, a młodzi ludzie pozostają w złudzeniu, że jest to efekt ich prawdziwej pracy teatralnej. Szkołę trzeba otworzyć, dekomponować przepisy obowiązujące na wyższych uczelniach o egzaminach semestralnych. Pedagodzy powinni spotykać się ze studentami co jakiś czas i niekoniecznie muszą kończyć swoją pracę pokazem. Mogą, ale nie muszą. Jeżeli się coś wykreuje, to oczywiście pokazać. Niech przychodzą reżyserzy z miasta, niech biorą studentów naładowanych trzyletnim materiałem i robią z nimi przedstawienie. Niech to będą różni reżyserzy – «nowocześni» także, żeby zobaczyć, jak studenci będą się w takim teatrze poruszać”<sup>14</sup>.

Przytaczam dwie zgodne wypowiedzi wielkich osobowości teatralnych wykładających na uczelniach teatralnych i znających ich codzienne kłopoty. Nowoczesność nie jest w ich opinii zagrożeniem. Zdarza się jednak, że próby wprowadzenia nowego teatru do uczelni kończą się spektakularnym skandalem. Tak było w przypadku zajęć prowadzonych przez

---

<sup>13</sup> Beata Matkowska-Święś, *Podróż do Nieuchwytnego. Rozmowy z Krystianem Lupą*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 121–122.

<sup>14</sup> Zbigniew Zapasiewicz, *Zapasowe maski*, s. 112–115.

Aleksandrę Konieczną w warszawskiej AT. W semestrze letnim 2003 r. pracowała ze studentami nad *Wojną polsko-ruską pod flagą biało-czerwoną* Masłowskiej. Skończyło się wyjściem jednej z profesorek z sali w trakcie egzaminu. Konieczna wspomina: „Siedziałam na widowni i pierwszy raz w życiu poczułam, że publiczność może być aż tak, pod każdym względem, nieprzygotowana. To był chyba szok percepcyjny. [...] Studentów wzięto na spytki i maglowano, czy nie są pod wpływem..., czy są świadomi tego, co zrobili, co im to dało. W gruncie rzeczy chodziło o to, czy to jest w ogóle powtarzalne. Poczułam się dotknięta. Bo tam był pozór improwizacji, lotu marihuanowego, ale to było kontrolowane i wypracowane. Wtedy zaproponowałam powrót do zwyczaju w szkołach zarzuconego: żeby dać karteczki studentom i zapytać ich o to, co sądzą. Usłyszałam, że oni są zbyt młodzi, żeby sądzić. A przecież to jest dla nich obraźliwe. W końcu karteczki zostały napisane, ale to nic nie dało. Powiedziano mi, że mogę w tej szkole uczyć najwyżej psychodramy”<sup>15</sup>. Przy okazji aktorka zwracała uwagę, że studenci już po półrocznym pobycie w szkole wiedzą, że można do roli dojść na skróty, bez zbędnego zagłębiania się w nią, z pomocą tylko kilku min.

Anna Dymna, która wykłada w krakowskiej PWST, tłumaczy: „Materiał, na którym uczy się studentów, zmienia się, bo przecież zmienia się świat. Dawniej było nie do pomyślenia, by w szkole teatralnej znalazła się na scenie brutalność, obelgi i wulgaryzmy. Ale obecnie również na takim materiale uczy się studentów, bo gdy rozpoczną pracę, będą musieli grać często rzeczy brutalne i agresywne, wulgarne i bardzo ostre. Podstawy aktorskiej edukacji są jednak niezmiennie. Gdy byłam studentką, uczono mnie, jak się wchodzi na scenę, jak się na niej stoi i jak się siedzi. To podstawowe zasady, które młody człowiek musi poznać też dzisiaj. Studenci uczą się wydobywać z siebie dźwięk, ponieważ bez względu na to, czy aktor krzyczy «Olaboga!» czy «Kurwa!», musi to robić w taki sposób, by być słyszany i zrozumiany. Uczymy się generować z siebie emocje, podobnie jak trzydzieści lat temu. Metodologia w naszym zawodzie zawsze jest taka sama”<sup>16</sup>.

Z kolei Jerzy Radziwiłowicz przypomina: „Literatura teatralna, którą posługuje się współczesny teatr, podlega przemianom. Powstają nowe teksty, czasem nie są to nawet regularne sztuki, lecz scenariusze, fragmenty, partytury, które są podstawą jakiejś improwizacji czy pracy zbiorowej. I tu pojawia się problem: ktoś, kto uczy aktorstwa, przeważnie przekazuje to, co sam potrafi. Co zrobić w sytuacji, gdy uczący nie uprawia tego

---

<sup>15</sup> *Zakłócenia*. Z Aleksandrą Konieczną rozmawia Piotr Gruszczyński, „Didaskalia” 2004, nr 61/62.

<sup>16</sup> Anna Dymna, Wojciech Szczawiński, *Warto mimo wszystko*, Znak, Kraków 2006, s. 187.

nowego typu teatru, lecz kontynuuje pewien jego tradycyjny model? Jak kształcić dla teatru, którego się nie zna i kiedy w ogóle nie wiadomo, jaki będzie jego kształt w przyszłości? Ten dylemat sprawia, że trzeba jednak odwoływać się do pewnych kanonów i pracować na materiale, który stanowi fundament teatru dramatycznego. Cóż może być dla nas ważniejszego niż Słowacki, Szekspir, Molier. Ale praca oparta na kanonie wcale nie powinna wyrabiać w studentach przekonania, że tylko taka forma teatru jest najważniejsza i jedynie słuszna. Wręcz przeciwnie. [...] Uważałbym za błąd, gdyby w państwowych uczelniach teatralnych wyrabiano w studentach przekonanie, że oto idą jedyną drogą uprawiania teatru i kształceni są w jedynym możliwym stylu aktorstwa. Uważam, że naszą ambicją powinno być przygotowanie studentów na spotkanie ze wszystkim. Nie w tym rzecz, żeby umieli wszystko, bo to niemożliwe, ale żeby byli przygotowani do pracy w różnych typach teatru i z różnymi ludźmi. Chodzi mi także o to, żebyśmy w szkołach teatralnych nie zachłystywali się sztuką. Szkoła nie jest od robienia sztuki. Sztuka może się komuś, kto ukończył szkołę, przydarzyć albo nie. Ale proces kształcenia polega na uzyskaniu wielu umiejętności i sprawności, które składają się na pewną możliwość i gotowość uprawiania sztuki”<sup>17</sup>.

Jerzy Stuhr, długoletni rektor krakowskiej uczelni, tłumaczył już w latach dziewięćdziesiątych: „Szkoła musi wychowywać i musi nauczyć. To są jednak dwie różne rzeczy. Na wychowanie potrzeba o wiele więcej czasu [...]. Nauczyć można szybciej – kilku zasad, pewnej sprawności, takiej ogłady warsztatowej. To jest proces o wiele krótszy. Kłopot Szkoły dzisiaj polega na tym, że musi jedno i drugie działanie zintensyfikować. [...] my mamy przecież tak kształtować tych młodych ludzi, żeby byli przedłużeniem pewnej tradycji [...]. To oni przecież będą odpowiedzialni za kulturę – wtedy nie wystarczy już sprawność warsztatowa. [...] Musimy w sposób intensywniejszy uczyć zawodu, ponieważ teatry nie zapewniają nam tego pensum pracy dla młodych absolwentów, jakie mieliśmy. W związku z tym te obowiązki musi przejąć Szkoła. I taki model, który kilka lat temu – nie bez bólu, nie bez protestów i nie bez komplikacji – staraliśmy się przyjąć. Powiedzieliśmy: Szkoła przestaje być szkołą-laboratorium, czynimy ją otwartą, ponieważ widzimy, że nasza młodzież ma ogromne problemy z kontaktem z publicznością, więc musimy jej to w Szkole ułatwić”<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> Jerzy Radziwiłowicz, wypowiedź w cyklu *Aktorskie nauki*, „Teatr” 2006, nr 11.

<sup>18</sup> Jerzy Stuhr, głos w debacie *Krakowska Szkoła Teatralna wczoraj i dziś*, w: *Krakowska Szkoła Teatralna. 50 lat PWST im. L. Solskiego w Krakowie*, t. 2, Kraków 1997, s. 85-86.

Lech Śliwonik, badacz teatralnej alternatywy, przy okazji Międzynarodowego Festiwalu Szkół Teatralnych stwierdza: „Szkola musi być rozsądnie konserwatywna. Nie może przyjmować nowinek, musi dokonywać wyboru i adaptacji”<sup>19</sup>. Według niego tego wyboru powinni dokonywać pedagodzy. Poprzedzić go powinna intelektualna refleksja nad powodami decyzji. Refleksja, którą może być starcie poglądów. Ochota na dyskusje towarzyszy jedynie uczelnianym wyborom, ale gdy te mijają, zapomina się o problemach i o potrzebie rozmowy. Śliwonik dostrzega tę niechęć do rozważań w całej teatralnej Europie (poza Rosją, która z zadowoleniem i sukcesami trzyma się tradycyjnych, surowych metod) i gorzko mówi: „Stanęliśmy w rozkroku między tradycją i współczesnością, a to mało wygodna pozycja. Zresztą szkoła odbija tylko to, co dzieje się w całym polskim teatrze. Kiedy moi rówieśnicy nie zgadzali się z programem szkoły teatralnej, tworzyli własne teatry, jak Krzysztof Jasiński. Powołał Teatr STU przeciw uczelni, na której był. To było zrozumiałe i jego poczynania akceptowała część pedagogów. Nikt się za to nie dąsał. A on w swoim teatrze wykorzystywał i kolegów, i profesorów. Jednak wyraźnie oddzielił szkołę od tego, co jest jej alternatywą. A u nas próbuje się stosować to jednocześnie, co nie może się udać. Reguły muszą być czyste. Takie jak w Rosji. Na przykład Lew Dodin prowadzi swój rok przez pięć lat, rozmawiając ze studentami nie tylko o zawodzie, literaturze, adaptacji, ale i o świecie, życiu, rodzinie. To jest dorastanie w zespole. My powtarzamy: «zespołowość», «szkoła Zelwerowicza», a przecież zapomnieliśmy, co te terminy znaczą, bądź od ich istoty odeszliśmy. Boję się, że nam bardziej brakuje światopoglądu niż fachowości. Mamy fantastyczne możliwości. Problem, żeby się zsumowały”<sup>20</sup>.

Powyżej pozwoliłem sobie złożyć wielość pedagogów uczelni teatralnych, który ilustruje nieustanne zderzanie się szkół teatralnych z nowymi czasami, z nowymi kierunkami i stylami teatralnymi. W kwestii „rozkroku”, w jakim stanęły polskie uczelnie teatralne, trzeba zwrócić uwagę, że jest to efekt typowo polskiej przypadłości – budowania rozmaitych kombinacji, także programowych. Podobno studenci warszawskiej Akademii zapytani przez gościnnie prowadzącego warsztaty twórcę, jakiej metody aktorskiej się tu uczą, odpowiedzieli: „Pół Stanisławski, pół Grotowski”. Z kolei twórcy policealnego Lart studio piszą o sobie na stronie internetowej: „W naszej pracy korzystamy z technik: Stanisławskiego, Czechowa, Brechta, Strasberga, Grotowskiego i Golińskiego”. Zależnie od postawy

---

<sup>19</sup> *Licę na młodzię*. Z Lechem Śliwonikiem rozmawiał Janusz R. Kowalczyk, „Rzeczpospolita” 2005, nr 146.

<sup>20</sup> Tamże.

wykładowcy w polskich uczelniach trafimy i na trochę awangardy (niczym w Akademii Teatralnej w Helsinkach), trochę surowości (niczym w szkołach rosyjskich), i czasem trochę aktualnych tendencji (niczym w uczelniach niemieckich). Nie można chyba mówić o polskim stylu, ale ta elastyczność programowa przygotowuje polskich artystów teatrów do różnorodności zadań, co ułatwia im pracę artystyczną we współczesnym, nieustannie zmieniającym się świecie.

### **Rekomendacje**

1. „Nadzór ministra właściwego ds. kultury i dziedzictwa narodowego powinien objąć całe kształcenie artystyczne, nie tylko publiczne uczelnie artystyczne. Byłoby to naturalną konsekwencją nadzoru ministra nad artystycznym szkolnictwem podstawowym i średnim, będącym rezerwuarem szkolnictwa wyższego. To przywrócenie prawdziwej odpowiedzialności przekłada się na konkretne zapisy w ustawach. Tworzenie niepublicznej uczelni artystycznej wymaga zgody, a tworzenie kierunku (makrokierunku, międzykierunku) artystycznego w publicznej uczelni nieartystycznej – konsultacji z ministrem właściwym ds. kultury. Akty prawne dotyczące szkolnictwa artystycznego wydane przez ministra właściwego ds. kultury muszą obowiązywać we wszystkich typach i formach kształcenia artystycznego, zaś wydanie aktów dotyczących szkolnictwa artystycznego przez ministra ds. szkolnictwa wyższego nie może nastąpić bez uprzedniej konsultacji z ministrem właściwym ds. kultury”<sup>21</sup>. Istnieje paląca potrzeba monitorowania przez MKiDN powstawania i działalności kierunków artystycznych na uczelniach nieartystycznych czy artystycznych uczelniach niepublicznych. MKiDN powinno wypracować sposoby współpracy resortu z niepublicznymi placówkami czy uczelniami, ponieważ te formalnie podlegają resortowi ds. szkolnictwa wyższego.

2. MKiDN powinno nadal podtrzymywać sieć państwowych uczelni teatralnych, skupionych na kształceniu absolwentów do działań artystycznych. Państwowe uczelnie teatralne mają wysoki sens. Jest to element ścisłej polityki kulturalnej, przygotowywanie artystów dla teatru narodowego, do przekazywania najlepszej tradycji sztuki teatralnej.

---

<sup>21</sup> Lech Śliwonik, *Daj mi punkt oparcia...*, w: *Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza – 75 lat kształcenia dla teatru*, AT, Warszawa 2007, s. 48-49.

3. Stworzenie programu wsparcia interdyscyplinarnych międzyuczelnianych kierunków, na przykład współpraca szkół teatralnych z ASP w dziedzinie działań eksperymentalnych, performansów.

4. Rozwój oferty studiów podyplomowych w uczelniach teatralnych, na przykład z zakresu wymowy, reżyserii w teatrach amatorskich, zarządzania teatrami.

5. Stworzenie programów absolwenckich dla studentów kierunków teatralnych – wspierających samodzielny debiut lub na przykład przygotowanie roli.

6. Organizowanie szkoleń dla studentów/absolwentów na temat zagadnień samodzielnego funkcjonowania na teatralnym rynku pracy – od kwestii prowadzenia własnej działalności gospodarczej przez podstawy przygotowywania projektów po ubezpieczenia emerytalne (np. możliwości, które daje zaopatrzenie emerytalne twórców), programy szkoleń dla twórców (formy samozatrudnienia, ubezpieczenia społeczne itp.).

7. Zmiana formuły Festiwalu Szkół Teatralnych. Wprowadzenie do konkursu innych wydziałów aktorskich. Otwarcie programu imprez towarzyszących na szkoły policealne.