didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 193/194**
Data wydania: czerwiec – sierpień 2026
DOI: 10.34762/ngj7-8a43
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/momenty-zwrotne

/ PAMIĘĆ TEATRU

Momenty zwrotne

Iga Gańczarczyk | Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie

Turning Points

This text is an attempt to describe the history of the Department of Drama Directing (WRD) at the Academy of Theater Arts in Kraków (formerly the State Higher School of Theater) from the department's inception to the present day, highlighting several turning points. The narrative spans historical research, archival work, and interviews with selected alumni. The author highlights how the WRD took shape within specific historical, political, and social circumstances, as well as how the distinctive character of the Kraków school of directing emerged under the influence of various theatrical figures. She identifies moments of transition and turning points at the department, revealing the contradictions and complexity inherent in the dynamics of the teaching processes. Given the breadth of the subject, this text serves merely as a preliminary exploration, a starting point for further reflection on artistic education in the field of directing and on the evolution of directing programs resulting from changes both within the department's structure and in the theater itself.

Keywords: arts education; directing education; directing tasks; changes in theatrical language; turning points

Historia Wydziału Reżyserii Dramatu PWST (obecnie AST) w Krakowie, burzliwa i pełna sprzeczności, nigdy nie została opowiedziana. Istnieje rozproszona w opowieściach o konkretnych osobach związanych z

wydziałem, dotyczy głównie absolwentów i absolwentek uznanych za najbardziej wyrazistych, bez których wielu nie wyobraża sobie historii współczesnego polskiego teatru. Oczywiście jest obecna w pamięci byłych studentów i studentek, z których część stała się później wykładowcami i wykładowczyniami wydziału, rozwijając własną aktywność pedagogiczną na powielaniu artystycznych zdobyczy lub na uzupełnianiu deficytów z czasów swoich studiów. Można natrafić na opowieści o WRD jako przestrzeni wolności i odwagi albo na historie o utraconych marzeniach na skutek konfrontacji z bezwzględnością opinii i ocen, albo jeszcze na opisy wczesnych lat wchodzenia w teatr przefiltrowane przez perspektywę zawodowej dojrzałości. Biografie artystycznie spełnione i biografie znikające, urwane; wyraziste i śladowe obecności. Sama jestem związana z WRD od ponad dwudziestu lat, najpierw jako studentka, później wykładowczyni, przez chwilę prodziekanka. Funkcjonuję więc w sieci wydziałowych relacji, mam bagaż własnych doświadczeń i wspomnień, dobrych i złych, nie jestem ani neutralną obserwatorką, ani historyczką teatru, przekazującą raport ze stanu badań. Znam wydział od wewnątrz, od kilkunastu lat go współtworzę. Jak w takiej sytuacji nie lukrować, nie mitologizować tego, co się na WRD docenia, ale też jak nie krytykować z założonych z góry pozycji, nie oceniać tego, czego się nie rozumie, co zna się z tylko drugiej ręki?

Zaczęłam od zgromadzenia własnej bazy danych. Są w niej kopie dokumentów z archiwum AST, stosy ściągniętych z półek książek i pism o teatrze z kilkudziesięciu lat, notatki i transkrypcje z rozmów przeprowadzonych w ostatnich dwóch miesiącach, na żywo lub na Zoomie, z absolwentkami i absolwentami reżyserii (nielicznymi jednak), osobami studiującymi na WRD w odmiennych warunkach politycznych i kulturowych, od lat siedemdziesiątych do dziś. Dużo się dowiedziałam, jeszcze więcej nie wiem. Każdy kolejny trop otwiera następny. Pojemność mojej bazy danych

jest zdeterminowana przez czas i liczbę znaków. Przekroczyłam jedno i drugie, a i tak zostawiam sporo pustych miejsc.

Początki: lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte

Podobno już w 1946 roku Juliusz Osterwa wspominał o planach otwarcia w szkole krakowskiej „kursów reżyserskich", ale dopiero w roku 1955, prawie dziesięć lat później, ogłoszono nabór na pierwszy rok studiów reżyserskich (*Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna*, 1977, s. 88). W archiwum AST można znaleźć kopię Zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki z dnia 11 lipca 1955 roku dotyczącego utworzenia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Krakowie Wydziału Reżyserskiego o czteroletnim okresie nauczania. Studia rozpoczęło pięć osób, rok później przyjęto jeszcze dwie, w sumie kształciło się na wydziale reżyserskim siedem osób, a i to przekraczało możliwości organizacyjne uczelni. Z protokołu z posiedzenia Senatu z 1957 roku wynika, że ówczesny rektor Tadeusz Burnatowicz zaapelował do zebranych o intensywniejszą współpracę z wydziałem. „Najtrudniejszym zagadnieniem jest dobór odpowiedniej obsady profesorskiej" (Wyciąg z protokołu z posiedzenia Senatu, 1957). Prace pisemne były oceniane, nie odbywały się jednak egzaminy praktyczne. W celu poprawy sytuacji organizacyjnej na wydziale rektor zalecał więc specjalne zebranie kursu reżyserskiego. Już jednak w lutym 1958 roku na posiedzeniu omawiano ewentualną likwidację wydziału (Wyciąg z protokołu z posiedzenia Senatu, 1958).

„Najwięcej trudności nastręczają sprawy organizacyjne w dziedzinie systematycznej i ciągłej pracy na tym wydziale. Dziekan Krzemiński wysuwa projekt 3-letniego cyklu szkolenia" (tamże). W praktyce oznaczałoby to rekrutację co trzy lata, ale póki co wszyscy są za tym, żeby wydział utrzymać. „Krytyka wydziału jest przedwczesna. Można będzie oceniać ją dopiero, gdy

pierwsi absolwenci opuszczą uczelnię i rozpoczną samodzielną pracę” (tamże). Warto wspomnieć, że wśród absolwentów 1959/1960 będą między innymi: późniejszy pedagog WRD Mieczysław Górkiewicz, reżyser i późniejszy założyciel Teatru 13 Rzędów Jerzy Grotowski (który wcześniej studiował reżyserię w GITIS-ie w Moskwie), aktorka, reżyserka, dyrektorka teatrów i pedagożka Halina Gryglaszewska, aktorka i reżyserka Aleksandra Mianowska. Jak pisze Emil Orzechowski, protokoły z wielu narad w sprawie zajęć studentów reżyserii wskazują, że brakowało nie tylko kadry, ale też spójnego, przemyślanego programu. Szkoła prowadziła w zasadzie zajęcia teoretyczne i uzupełniające (np. umuzykalnienie), praktyki scenicznej studenci mieli się uczyć w teatrach. Co roku każdy student i studentka miał(a) odbyć praktyki sceniczne przy dwóch spektaklach, formalnie nazywało się to „pełnieniem obowiązków asystenta reżysera” (*Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna*, 1977, s. 88). Student(ka) składał(a) na uczelni sprawozdanie z praktyki, a jego opiekun ankietę informującą o postępach ucznia. Założeniem prowadzonych przez szkołę seminariów reżyserskich miało być zapoznanie osób studiujących z różnymi metodami i stylami reżyserii we współczesnym teatrze. Studenci uczestniczyli również w zajęciach swoich opiekunów na Wydziale Aktorskim, przygotowywali ze studentami pierwszych trzech lat WA etiudę zbiorową na wybranym tekście, a na zakończenie studiów realizowali samodzielny warsztat dyplomowy w teatrze i zdawali egzamin z teorii (tamże, s. 88-89). 21 lipca 1958 roku Ministerstwo Kultury i Sztuki zarządza jednak, że Wydział Reżyserski wygaśnie z dniem 30 września 1960 roku (Zarządzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki, 1958). Nie zaczekano więc na samodzielną pracę absolwentów. Grotowski tak wspomina szkołę:

> była pewna otwartość, wszyscy się kłócili na swój sposób, ale

> współpracowali, była […] otwartość na rzeczy nieznane […] To była cecha charakterystyczna krakowskiej szkoły, ta akceptacja profesorów dla różnych rzeczy; jak na ten okres – który był przecież okresem ciężkim, to były czasy stalinowskie – była to bardzo znaczna otwartość (1996).

Nie wiadomo jednak, czy mówił o WR czy o WA, bo – z przerwą na wyjazd do GITIS-u – studiował w PWST (wcześniej PWSA) na obu wydziałach. Na kolejną rekrutację na studia reżyserskie trzeba będzie poczekać ponad piętnaście lat.

Otwarcie wydziału w 1973 roku

Od roku 1973 zaczyna się właściwa historia wydziału (wcześniejsze próby traktowane są jako efemeryczny epizod). Nie jest to zresztą prosta kontynuacja, raczej nowe otwarcie. Wydział Reżyserii Dramatu nie powstałby, gdyby nie determinacja Jerzego Krasowskiego, mianowanego przez władze partyjne w 1972 roku rektora PWST[1]. Jego ambicją od początku urzędowania było otwarcia studiów reżyserskich w Krakowie. Krystian Lupa opowiada, że było to niesamowite dokonanie ówczesnego świeżego rektora, „który chyba nawet postawił taki warunek – tak powiedział, może tylko nam tak powiedział – że weźmie to rektorowanie pod warunkiem, że w szkole powstanie wydział reżyserii" (Rozmowa z Krystianem Lupą, 2023). Krasowski należał do partii i podobno „wychodził" wydział.

Choć był absolwentem warszawskiej szkoły teatralnej, ukształtowanej w dużej mierze przez Bohdana Korzeniewskiego, reżysera, ale też jednego z założycieli polskiej teatrologii, Krasowski inaczej jednak myślał o reżyserii niż Korzeniewski. Może dlatego, że najpierw ukończył wydział aktorski,

rozumiał ten kierunek inaczej niż rozwijanie erudycji, pogłębianie wiedzy. Uważał, że ktoś, kto nie rozumie aktorów, nie będzie reżyserem (Rozmowa z Ewą Kutryś, 2026). Zabawną anegdotę przytacza na ten temat Krystian Lupa. Po doświadczeniu zdawania do szkoły warszawskiej i oblaniu tam egzaminu na reżyserię z powodu niewiedzy, kogo spotkał Słowacki w teatrze w 1832 roku, natknął się w krakowskim rektoracie na Krasowskiego i wypalił, że liczy, że jednak będzie to „troszeczkę inna szkoła niż warszawska, że nie będą się przyczepiali tak bardzo do dat. Na to Krasowski powiedział: «no to się pan myli, my też lubimy daty»" (Rozmowa z K.L., 2023).

W założeniach programowych Krasowski napisał, że „krakowska PWST zamierza jako płaszczyznę wyjściową dla prac programowo-twórczych potraktować doświadczenia Wydziału Reżyserii PWST w Warszawie, gdyż te doświadczenia uważa za cenne, sprawdzone wieloletnią praktyką oraz inspirujące do dalszych poszukiwań samodzielnych" (Założenia programowe i organizacyjne Wydziału Reżyserii PWST w Krakowie, 1973). Dodawał, że „dopracowywanie się nowych rozwiązań, ciągła dążność do doskonalenia programu nauczania nie tylko wydaje się zrozumiałą potrzebą właśnie powstającego wydziału, ale też odpowiada samej istocie nowoczesnej wiedzy o dydaktyce i pedagogice" (tamże). Krasowski postrzegał pedagogikę jako model dynamiczny, oparty na ciągłej ewolucji. Główną ideą programu była chęć stworzenia warunków, które sprzyjałyby rozwojowi reżyserskich uzdolnień studenta oraz nie krępując jego indywidualności twórczej zapewniłyby mu opanowanie zasad inscenizacji i reżyserowania, a także dopomogłyby mu w precyzowaniu […] własnej, racjonalnej postawy światopoglądowej (tamże).

Program studiów, oparty na seminariach i ćwiczeniach, miał obejmować przedmioty dotyczące zarówno reżyserii i inscenizacji, jak pracy z aktorem,

rozwoju myślenia teatralnego i artystycznych inicjatyw. Praktyki asystenckie miały na celu zapoznanie studentów z metodą i organizacją pracy w teatrze. Przewidywano trzy asystentury w teatrze dramatycznym lub muzycznym i jedną przy widowisku telewizyjnym lub radiowym. Od kandydatów na studia wymaga się, by mieli wyższe wykształcenie, predyspozycje reżyserskie, sprawność intelektualną i rozległe zasoby wiedzy humanistycznej, by „sprostać wymaganiom, jakie stwarza seminaryjny system studiów" (tamże). Sprawdzianem dla kandydatów miała być również dotychczasowa działalność i dorobek artystyczny w teatrze. Zakładano przyjęcie na pierwszy rok studiów siedmiu osób, „w tym co najmniej 4 aktorów" (tamże). Zapisano więc wprost, że preferowani będą jako kandydaci aktorzy. Podstawy pracy z aktorem traktowano – już na wejściu – jako niezbędny warsztat. Zresztą wtedy w teatrach reżyserowało wielu aktorów.

W 1973 roku rusza pierwszy nabór na Wydział Reżyserii. Szkoła mieściła się wtedy na trzecim piętrze w budynku Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej przy ul. Bohaterów Stalingradu nr 3-5 (dziś Starowiślnej). Na pięć miejsc (o dwóch dodatkowych miejscach rektorskich kandydaci dowiedzieli się później) zdawało dwudziestu sześciu kandydatów (Elementy do sprawozdania rektora, 1974)[2]. W komisji zasiadali: Konrad Swinarski, Jerzy Krasowski, Krystyna Skuszanka (ówczesna dyrektorka Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie), Jan Błoński, Kazimierz Wyka, Jerzy Jarocki, Adam Walaciński (kompozytor), Jerzy Goliński. W sumie około dziesięciu-dwunastu osób. Ewa Kutryś, biorąca udział w pierwszym naborze, opowiada, że egzaminy wstępne zdawała na stojąco. Za jej plecami siedziało około dwudziestu-trzydziestu aktorów z krakowskich teatrów (Rozmowa z E.K.). Egzaminy były otwarte i polegały na obronie egzemplarza i pracy nad sceną. Komisja wybierała z egzemplarza fragment sceny (przykładowo cztery zdania) i kandydat lub kandydatka musiał(a) pracować z aktorami na oczach

komisji. Wedle zasady, że reżyser powinien poradzić sobie w każdej opresji. Następnie było omówienie i tzw. lejbeisiora[3], czyli etap, na którym każdy z komisji może zapytać o wszystko. Egzamin wstępny zdali: Mikołaj Grabowski (aktor, który pracował już wtedy na WA), Izabella Połabińska (aktorka), Janusz Ostrowski (aktor), Edward Lubaszenko (aktor), Czesław Wojtała (aktor, związany z Piwnicą pod Baranami). Ale ponieważ Krasowski mógł jako rektor uruchomić dwa dodatkowe miejsca, dostali się na nie Krystian Lupa i Marcel Kochańczyk, którzy aktorami nie byli (Rozmowa z E.K.). Krystian Lupa wspomina:

> Pamiętam, że byliśmy przez jakiś krótki okres, bo jak wiadomo, sława trwa piętnaście minut, jak to powiedział Andy Warhol, że ten wydział reżyserii był takim oczkiem teatralnym, nie tylko teatralnym, a kulturalnym w Krakowie. […] Interesowali się nami wszyscy, no i wiele się spodziewali, i tak to się zaczęło (Rozmowa z K.L.).

Jak już wspomniałam, wydział mieścił się, jak cała ówczesna PWST, na trzecim piętrze budynku przy ul. Bohaterów Stalingradu, nie miał tam jednak żadnej sali zajęć dla reżyserii. Był jeden mały pokój i stół na trzech-czterech studentów. Dopiero po awanturach pojawiła się na korytarzu tak zwana kanciapa. Tam wykłady prowadzili między innymi Józef Tischner i Jerzy Nowosielski (Rozmowa z E.K.). Ewa Kutryś, która na studia reżyserskie dostała się w drugim naborze (w pierwszym naborze zdała egzamin, ale jej nie przyjęto z braku miejsc), była wolną słuchaczką na roku Grabowskiego i Lupy, obserwowała więc od samego początku, jak kształtowały się studia reżyserskie. W czasie czteroletnich studiów trzeba było zaliczyć cztery asystentury w teatrze (awansem zaliczali je tylko aktorom), co w praktyce

wyglądało tak, że od 8:00 do 9:45 studenci mieli zajęcia teoretyczne (języki, historię teatru polskiego i powszechnego, filozofię marksistowską), od 10:00 do 14:00 siedzieli w teatrze, a po próbach do wieczora uczestniczyli w seminariach reżyserskich. Nie było stypendiów. Rektor Krasowski załatwił je dopiero po roku od uruchomienia studiów. Ponieważ pierwszy rocznik stanowili w większości aktorzy, którzy mieli etaty w teatrach, władze wydziału nie zorientowały się, że stypendia są potrzebne (na przykład Ewa Kutryś równolegle ze studiami pracowała w telewizji na Krzemionkach). Jak opowiada:

> Partyjny rektor załatwił stypendia w formie płatnych asystentur. Spotkał się z dyrektorami czterech krakowskich teatrów i to ustalił. W rezultacie Wydział Kultury przyznał pieniądze na płatne asystentury przy teatrach. Przyznawano jedno stypendium na roku. Decydował rektor[4] (Rozmowa z E.K.).

Było to stypendium przy konkretnym teatrze, można je było dostawać przez kilka lat z rzędu, a po studiach mogło zamienić się w etat. W archiwum AST znalazłam dokument określający „Zasady współpracy teatrów krakowskich z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Ludwika Solskiego w Krakowie" z 1979 roku. Mowa w nim o obustronnych korzyściach, jakie może przynieść taka współpraca: „W interesie szkoły i teatrów jest bowiem kształcenie i pozyskiwanie aktorów i reżyserów jak najlepiej przygotowanych do wykonywania zawodu, znających warunki, w jakich przyjdzie im pracować"[5]. W ramach umowy teatry miały umożliwić studentom realizację warsztatów i dyplomów, odbycie płatnych asystentur (na zasadach umowy zlecenia), prezentację prac, wypożyczanie sprzętu, scenografii i kostiumów, a pracownikom artystycznym mają umożliwić branie udziału w zajęciach

dydaktycznych. Dodatkowo w 1976 roku uruchomiono scenę Miniatura (w dawnej elektrowni) przy Teatrze im. Juliusza Słowackiego, która została otwarta jako scena dla WRD PWST. Krasowski zdobył na ten cel środki w mieście, stawiając warunek, że młodzi reżyserzy muszą mieć swoje miejsce pracy. Współpraca skończyła się niestety w 1981 roku, kiedy Krasowski i Skuszanka odeszli z Teatru im. Słowackiego i z PWST. Warto wspomnieć, że to właśnie na scenie Miniatura debiutował Krystian Lupa – tam zrobił *Rzeźnię* Sławomira Mrożka w 1976 roku. Zresztą wszyscy tam debiutowali: Ewa Kutryś, Wojciech Szulczyński, Tadeusz Bradecki i inni.

Studia w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych

Od 1 czerwca 1974 roku stanowisko dziekana WRD obejmuje Jerzy Zegalski, podobnie jak Krasowski absolwent warszawskiej reżyserii. Zegalski znał więc mechanizmy tamtego wydziału, jego struktury. W pierwszym roku wydziałem kierował Zbigniew Siatkowski (jako p.o. dziekana). Zajęcia reżyserskie (nazwane w programie „Inscenizacja i reżyseria dramatu") prowadzili: Jerzy Krasowski, Konrad Swinarski, Krystyna Skuszanka. Jerzy Jarocki prowadził „Technikę pracy z aktorem", ale nie był formalnie zatrudniony na WRD, tylko na WA. Przez pierwszy rok studiów „Pracę z aktorem" prowadził również Jerzy Goliński. Lupa i Grabowski wtedy się z nim spotkali, po roku odszedł, wrócił na WRD po 1981 roku, kiedy odszedł Krasowski. Rektor prowadzi również „Zagadnienia dramaturgiczne", Jan Błoński – „Wybrane zagadnienia z historii teatru i dramatu powszechnego", Kazimierz Wyka – „Elementy teorii i historii kultury". We wnioskach z pierwszych lat prowadzenia wydziału Zegalski zwraca uwagę na potrzebę „korelacji zagadnień teoretycznych z tematyką przedmiotów głównych", „ukonkretnienie zadań

dydaktycznych” i „zwiększenie nacisku na pogłębienie wiedzy humanistycznej” (Elementy do sprawozdania rektora, 1974). Rok później, w 1975 roku, w katastrofie lotniczej ginie Konrad Swinarski, który dla wielu ówczesnych studentów był najważniejszym pedagogiem.

Lupa tak opowiada o pierwszych latach studiów:

> Bardzo to czuliśmy, że było to spotkanie z indywidualnościami, i trzeba przyznać, że rzeczywiście Krasowskiemu udało się zebrać na początek kwiat intelektualny i artystyczny Krakowa; […] ogólno-filozoficzno-teatralno-literackie zajęcia prowadził z nami Jan Błoński, to było niesłychanie zawsze prowokacyjne, za każdym razem byliśmy czymś zaatakowani, zawsze przychodził z tematem, który go fascynował, […] prowokował do tego, żeby z nim współpracować. Podobnie zresztą było z Konradem Swinarskim, który akurat wtedy robił *Hamleta* i mieliśmy zajęcia, i to takie zajęcia bardzo sporne, zawsze w gruncie rzeczy przychodził do nas z takimi rzeczami granicznymi, co do których sam miał ogromne wątpliwości i prowokował burzę mózgów. […] Bardzo niezapomniane i niezwykłe były spotkania [z Kazimierzem Wyką – I.G.], to był zresztą chyba ostatni rok życia Kazimierza Wyki (Rozmowa z K.L.).

Przed *Hamletem* studenci przez rok analizowali ze Swinarskim trzy dramaty: *Pokojówki* Geneta, *Upiory* Ibsena i *Sędziów* Wyspiańskiego (Niziołek, 1997, s. 13). Na zajęciach Swinarskiego Lupa nauczył się „wielokrotnego atakowania tekstu od różnych stron, docierania do jego najbardziej ukrytych znaczeń, a także umiejętności bardzo osobistego angażowania aktorów”

(tamże, s. 14). Według relacji Ewy Kutryś Swinarski na zajęciach reżyserował też ze studentami, oni w tym grali, to były przecież roczniki aktorskie. „Każdy subiektywnie nazywał emocje, nie było narzędzi opisu" (Rozmowa z E.K.). Lupa wspomina: „W szkole trzy rzeczy były dla mnie naprawdę cenne: asystentura u Konrada Swinarskiego [przy *Hamlecie* - I.G], zajęcia szkolne z Jerzym Krasowskim na temat Fredry i Moliera, i asystentura u Jerzego Jarockiego" (*Żałosną rzeczą…*, 1979). Jarocki był najbliższym pedagogiem również dla Ewy Kutryś. Chodziła do niego na zajęcia na drugim roku WA, odbywały się one w soboty od 10:00 do 18:00. Jarocki mówił, że Kutryś może za to wylecieć ze studiów, co było symptomem długoletnich napięć między WRD i WA. Na tych zajęciach Jarocki przygotowywał sceny z aktorami; Ewa Kutryś obserwowała, jak czynność, działanie może być kontrapunktem do tematu (Rozmowa z E.K.).

W egzaminach studentów WRD grali w tamtych czasach aktorzy z teatrów. Aktorom nie płacono, trzeba więc było nawiązać z nimi relacje podczas asystentur. Dopiero w latach dziewięćdziesiątych, kiedy dziekanem był Lupa, zaczęto symbolicznie płacić aktorom za próby. W 1974 roku dziekan Zegalski załatwia dla studentów WRD zajęcia z Tadeuszem Kantorem. Ewa Kutryś przez rok chodzi do niego do domu na zajęcia i na próby (Rozmowa z E.K). Wydział rozwijał się od początku dzięki desperacji osób pełniących rozmaite funkcje. Czym jeszcze zajmowali się na zajęciach studenci i studentki reżyserii? U Krasowskiego w ramach seminarium dramaturgicznego czytali na przykład Stary Testament. Krasowski mówił, że tam jest zapisany teatr, mechanizmy postępowania; trzeba było na tej podstawie przygotować scenę. Z kolei na zajęciach reżyserskich robili u niego *Moralność pani Dulskiej* Zapolskiej – jako obyczajówkę i komedię. To była indywidualna praca, trzeba ją było samodzielnie zaplanować, pokazać mu kilka razy. Na większości zajęć studenci pracowali z narzuconym materiałem. U Skuszanki realizowali sceny

z *Achilleis* Wyspiańskiego – jako pedagożka Skuszanka była najbardziej przywiązana do swoich upodobań estetycznych (Rozmowa z E.K.).

Już na początku istnienia wydziału pojawiło się zadanie, które migrowało później z zajęć na zajęcia: realizował je Mieczysław Górkiewicz (ówczesny dyrektor Teatru Bagatela), Jerzy Goliński, później Mikołaj Grabowski. Polegało na spontanicznym wypowiedzeniu i zapisaniu przez grupę dziesięciu zdań, którym następnie należało nadać znaczenie, kontekst. Chodziło o połączenie reżyserii z dramaturgią i zadaniem aktorskim. U Grabowskiego studenci dodatkowo grali w tych scenach.

> Każdy z nas wymyślał jakieś słowo od czapy, takie najbardziej niestereotypowe, jak to się mówi, *écriture automatique*, w każdym razie każdy z nas miał zrobić scenę dwuosobową, w której partnerzy mieli w sposób logiczny tymi słowami operować (Rozmowa z K.L.).

Według Kutryś nawet praca na narzuconym materiale mogła być inspirująca: studenci uczyli się, jak pracować z oporem tekstu. Na czwartym roku robili zarówno przedstawienie warsztatowe, jak i dyplom. I pisali pracę magisterską. Realizacja dwóch przedstawień w rok była sporym wyzwaniem organizacyjnym. Ale w ogóle – jak mówią i Ewa, i Krystian – studiowanie w tamtych latach to była szkoła przetrwania, wszystko trzeba było sobie samemu zdobyć (Rozmowa z K.L.).

Były różne strategie uczenia, różne metody. Jako ważnego pedagoga Lupa przywołuje Jerzego Golińskiego, który po roku prowadzenia zajęć w 1973 wróci na WRD dopiero w roku 1981. „Golo", nazwany przez Ewę Kutryś „pedagogiem bez metody" (2018), będzie istotną postacią dla twórców i

twórczyń niezwykle różnych: od Anny Augustynowicz (absolwentka 1988/1989), przez Mirosława Kocura, Piotra Cieplaka, Marka Fiedora czy Adama Orzechowskiego, do Michała Kotańskiego (absolwent 2001/2002). Z całą pewnością był to pedagog kontrowersyjny, otwarcie prowokacyjny. Nie poznałam go, trudno mi dziś zrozumieć jego fenomen. Odbieram jego zachowania jako przemocowe. Były zresztą roczniki, które odmawiały z nim współpracy, co stało się przyczyną konfliktów i kryzysów na wydziale. Wnikliwych odsyłam do publikacji wydanej przez Ewę Kutryś w 2018 roku po konferencji poświęconej jego osobie, będącej w istocie spotkaniem i luźną wymianą wspomnień jego byłych studentów i studentek (*Jerzy Golo Goliński – pedagog bez metody*, 2018). Lupa tak wspomina spotkanie z Golińskim:

> Prowadził bardzo inspirujące zajęcia, bardzo ostro postawione, może dzisiaj byłoby to trochę sporne, z różnych powodów; on miał temperament i nie bał się również sporów i emocjonalnych gestów z naszej strony; to były emocjonalne bardzo zajęcia (Rozmowa z K.L.).

I dodaje: „Polemika jest o wiele bardziej aktywnym i o wiele bardziej rozwijającym i inspirującym narzędziem niż bierne przyjmowanie […] spór daje również tę […] pasję, żeby […] adwersarza, […] zwłaszcza jeśli to jest pedagog, przekonać o swojej racji” (tamże). Jednocześnie imponowali Lupie pedagodzy, którzy dopuszczali wątpliwości i słabości, pokazywali, że wątpliwości są wspólnym szukaniem. Taką osobowością przez chwilę był na wydziale Konrad Swinarski.

Stan wojenny i nagła zmiana dziekana

Od 1981 roku, po odejściu ze szkoły Krasowskiego, wydział prowadzi Jan

Maciejowski (pierwszy dziekan z wyboru), kolejny absolwent warszawskiej reżyserii, który przed przyjściem na WRD przez dwadzieścia lat kierował teatrami w Polsce. Krasowski ściągnął go z Teatru im. Stefana Jaracza w Łodzi. Nieoficjalnie funkcje prodziekanki (formalnie nie było jeszcze takiego stanowiska) pełni Ewa Kutryś, która w czerwcu 1980 roku rozpoczęła pracę na WRD jako asystentka na zajęciach Zegalskiego i Górkiewicza. Nową rektorką (na kadencję 1981-1984) zostaje wybrana Danuta Michałowska, prorektorem Jerzy Radziwiłowicz. To wtedy w gąszczu przepisów okazało się, że należy usunąć z regulaminu egzaminów wstępnych wymóg ukończonych studiów wyższych (taki zapis oznaczałby, że studia reżyserskie odpowiadają dzisiejszym studiom doktoranckim). Choć formalnie wymóg ten został wyłączony z rekrutacji – jako uzus długo pozostał: szukano osób z doświadczeniem, dojrzałych życiowo, które mogłyby wziąć odpowiedzialność za prowadzenie zespołu.

O początkach pracy Maciejowskiego na wydziale można przeczytać w jego sprawozdaniu z trzyletniej kadencji z 1984 roku. Pisze tak:

> Okres mijającej kadencji był okresem ze wszech miar trudnym dla Wydziału […]. Odeszło dwóch, jedynych, profesorów praktyków: prof. Skuszanka, prof. Krasowski, odszedł docent Górkiewicz […]. Z praktyków uczących na wydziale pozostałem tylko ja. Na parę miesięcy przed końcem kadencji poprzednich władz Uczelni wymówiona została przez Wydział Kultury i Teatru umowa o współpracy zapewniająca wszystkim studentom zatrudnienie w charakterze asystentów w krakowskich teatrach. Było to ich jedyne źródło utrzymania, gdyż stypendiów ze szkoły nie otrzymywali. […] wraz ze zmianą dyrekcji w 3 teatrach przerwana została możliwość realizacji przedstawień warsztatowych i dyplomowych przez

> studentów Wydziału (Sprawozdanie z 3-letniej kadencji dziekana Wydziału Reżyserii, 1984).

Nowy dziekan stwierdza, że wydział stworzony przez poprzedniego rektora, stanowiący centrum zainteresowania środowiska teatralnego, znalazł się w diametralnie odmiennej sytuacji: bez pedagogów, bez przestrzeni do pracy, bez środków materialnych dla studentów (tamże). Dodaje, że u progu dziesięciolecia Wydziału – wszystko trzeba było organizować od nowa. Nie ułatwiała tego sytuacja polityczna:

> Rok rozpoczynaliśmy w napiętej sytuacji strajkowej, potem był stan wojenny, zawieszenie prac wszystkich uczelni – dodatkowe wstrząsy przechodzące przez środowisko teatralne; rozwiązanie organizacji związkowych i studenckich. Przez cały ten czas praktycznie Wydział pracy nie przerwał. Spotykaliśmy się ze studentami – w grupie praktyków – w warunkach domowo-konsultacyjnych (tamże).

Poza tym budynek przy ul. Warszawskiej, gdzie odbywały się już zajęcia WRD, został oddany do remontu w 1983 roku. Wydział nie dysponował więc żadnymi salami do zajęć praktycznych: studenci realizowali sceny egzaminacyjne na klatkach schodowych i na korytarzach (tamże).

Choć zaczyna w tak trudnych warunkach, Maciejowskiemu udaje się odbudować wydział. Na WRD zaczynają pracować Mikołaj Grabowski i Krystian Lupa, wraca Jerzy Goliński. Nowy dziekan wzmacnia wydział intelektualnie. W latach 1981-1984 zajęcia prowadzą: Józef Tischner, Jerzy Nowosielski, Zygmunt Hübner, Tadeusz Kantor, Andrzej Wajda, Stanisław Radwan, Jan Błoński, Ewa Miodońska-Brookes, Tadeusz Nyczek, Jerzy

Skarżyński. Niektórzy w ramach godzin zleconych, w formie zajęć okazjonalnych, inni na dłużej związą się z WRD, jak choćby Tischner, który uczył na wydziale przez dwadzieścia lat. Początkowo prowadził wykład „Filozofia ludzkiego dramatu" – wspólny dla WRD i WA; przychodzili na ten wykład także studenci z Uniwersytetu Jagiellońskiego, na WRD miał dodatkowo ponaddwugodzinne seminarium, już tylko dla reżyserów. Zainteresowanie jego wykładami było wielkie. Z czasem Służba Bezpieczeństwa nie godziła się, żeby na wykłady Tischnera przychodzili studenci z innych uczelni niż PWST. Z powodów politycznych wykłady zostały przeniesione do sali klasycznej na Warszawskiej i ograniczone tylko dla studentów reżyserii.

Maciejowski wprowadził system uzupełniających, gościnnych seminariów. Miały być punktowym dotknięciem tematu, obudową teoretyczną, wsparciem (w takim trybie ze studentami spotkali się m.in. Erwin Axer, Bohdan Korzeniewski, Małgorzata Szpakowska, Małgorzata Dziewulska). Przedmioty kierunkowe na wydziale miały swoje nazwy, zwykle ogólne, jak „seminarium reżyserskie" albo „seminarium dramaturgiczne", ale to pedagodzy nadawali im autorski kierunek (Rozmowa z E.K.).

> Z Janem Kottem byliśmy umówieni na stałą współpracę. 9 grudnia 1981 odbył się na Wydziale jego wykład inauguracyjny. Zdążył jeszcze do Warszawy na pierwszy dzień Kongresu Kultury. Stan wojenny przerwał nasze plany. Z trudem udało mi się wsadzić go w pociąg do Berlina, skąd poleciał do Nowego Jorku… (Maciejowski, 2022, s. 231).

Maciejowski wychodził z założenia, że reżyserii nie uczy się wyłącznie na

seminarium praktycznym, ale także na innych zajęciach. Sam wspominał, że najwięcej wyniósł z wykładów prof. Jana Białostockiego, który zajmował się analizą malarstwa figuratywnego, „patrząc na obraz jak na finał akcji dramatycznej" (tamże, s. 37). Wychodząc od kompozycji, koloru, rytmu, układu figur, analizował „dramaturgię zdarzenia": co doprowadziło do takiego finału i jakie mogą być jego konsekwencje. Maciejowski stwierdza po latach, że „w krakowskiej szkole – w pewnym okresie – najwydatniej reżyserów kształcił ksiądz, kompozytor i psychiatra" (tamże). Mowa o Tischnerze, Radwanie oraz profesorze psychiatrii Jacku Bombie, który w późniejszych latach również stanie się ważną osobowością wydziału. „Z samego zestawienia nazwisk wynika zasada otwartości wydziału. W praktyce od Lupy do Korzeniowskiego, w teorii – od Tischnera do Kurza. A obok tego Kantor, Nowosielski, Błoński czy Wajda" – pisze w podsumowaniu swojego sprawozdania dziekańskiego Maciejowski. „Otwartość znajduje także odbicie w doborze studentów, których chcemy kształcić na profesjonalistów i artystów" (Sprawozdanie, 1984). Ta różnorodność będzie przez kolejne lata wskazywana przez pedagogów WRD jako zasadnicza cecha wydziału, prowadząca do żarliwych sporów i twórczych polemik. Maciejowski wspomina:

> Każdy z pedagogów praktyków miał swoją barwę, ale przede wszystkim uprawiał inny rodzaj teatru. Jedni uważali, że uczyć należy profesji, drudzy, że trzeba stymulować rozwój osobowości, a jeszcze inni, że trzeba studentom pozwolić się własną twórczość. Podobnie było wśród naszych teoretyków. Choć im czasem ten tryb kształcenia odbiegający od naukowej pragmatyki wydawał się nieco szalony, to kiedy oglądali rezultaty prac studentów, zmieniali zdanie (*Jerzy Golo Goliński*, 2018, s. 104-105).

Są i głosy krytyczne mówiące o tym, że owe spory czy polemiki w późniejszych latach wynikały nie tyle z otwartości na różnorodność i zaciekawienia tym, co inne, ile z konfrontacji artystycznych egotyzmów. Póki co dziekan Maciejowski kończy swój raport postulatami na przyszłość, wśród których na pierwszym miejscu wymienia jasne określenie sytuacji materialnej studentów, dalej – zwiększenie liczby pedagogów (etatów) oraz „organizację teatru studyjnego na potrzeby Wydziału i Szkoły" (Sprawozdanie, 1984).

Wobec tak dużego zaangażowania Maciejowskiego w odnowienie wydziału dziwić może fakt, że 28 stycznia 1985 roku składa on rezygnację z pełnionej funkcji, o czym na posiedzeniu Senatu z 17 marca 1985 roku poinformował rektor, zawiadamiając jednocześnie o tym, że nowym dziekanem WRD został Jerzy Goliński (Protokół z posiedzenia Senatu PWST, 1985). Dlaczego doszło wtedy do zmiany władz wydziału w trybie nagłym? Jerzy Trela, od 1984 roku rektor PWST, podobno dowiedział się o rezygnacji dziekana podczas *Wyzwolenia* (Rozmowa z E.K.). Sytuacja była o tyle skomplikowana, że obowiązywały jeszcze zasady stanu wojennego, co oznaczało, że jeśli nowy dziekan nie obejmie stanowiska w ciągu siedmiu dni, wchodzi zarząd komisaryczny[6]. Ślad tego klinczu można znaleźć w Protokole z posiedzenia wyborczego Rady Wydziału Reżyserii Dramatu 10 marca 1985 roku. W ostatnim punkcie odnotowano, że „doc. J. Goliński przedstawił zebranym powody przyjęcia przez siebie stanowiska, choć wcześniej był temu przeciwny".

Nie znalazłam nigdzie informacji o konkretnych powodach dymisji Maciejowskiego, ale coś na temat atmosfery tamtego okresu między 1980 a 1985 rokiem można wywnioskować z jego wypowiedzi podczas konferencji o Golińskim.

> To był rok 80 – był karnawał wolności – i wszyscy zyskiwaliśmy takie poczucie, że wszystko nam wolno, że wszystko jest w zasięgu ręki, a zwłaszcza to poczucie było wśród studentów szkół artystycznych czymś niesłychanie istotnym. Wszyscy uważali, że właściwie to student ma prawo wybierać swojego pedagoga, że student ma prawo brać udział w układaniu programu nauczania. No i na tej fali przeprowadziliśmy pierwsze wolne wybory władz szkoły i napisaliśmy statut. To był czas trudny dla pedagogów przyzwyczajonych do układu mistrz-uczeń. […] Zdarzyła mi się wtedy, na tej fali wolności, katastrofa. Golo był opiekunem i prowadzącym zajęcia na roku trzecim. Przyszli do mnie studenci tego roku oświadczając, że oni nie wytrzymują tych zajęć, że to jest taki stan opresji, wymagań, ciągłych zmian egzemplarza, na którym mają pracować, że oni tego nie wytrzymują i proszą o zmianę pedagoga. Dostałem wtedy dwa pisma: jedno od studentów tego roku, drugie pismo od Golińskiego, w którym konstatował, że został przez rok „wywieziony na taczkach" (*Jerzy Golo Goliński*, 2018, s. 35).

Dalej Maciejowski opowiada, że przedstawił Radzie Wydziału wyjście z sytuacji, a mianowicie, że studenci sami przygotują egzamin, a komisja go oceni. Rada Wydziału przyjęła takie rozwiązanie, studenci zdali, Goliński się obraził. „Uznał, że zachowałem się w kompromisowy, podły sposób. Miał rację […] Nie próbowałem dociekać racji żadnej ze stron, tylko próbowałem znaleźć wyjście, które byłoby do przyjęcia" (tamże). Czy to był początek końca? Ewa Kutryś podsumowuje tę wypowiedź: „Rozumiem, Janku, że doszedłeś chronologicznie do tego momentu, kiedy Golo został dziekanem, prawda?" (tamże). Przytaczam tę historię, bo pokazuje, jak kształtowały się

na wydziale nowe relacje, gdzie przebiegały linie napięć, a także jak różnorodność postaw artystycznych łączyła się z różnymi postawami wobec zajmowanych pozycji.

W tym miejscu warto wspomnieć o dwóch ważnych dla wydziału inicjatywach ówczesnego rektora PWST Jerzego Treli. W 1987 roku rektor przyjął uchwałę Senatu w sprawie wyodrębnienia statusu studentów Wydziału Reżyserii i przyznania im uprawnień finansowych właściwych asystentom stażystom. Argumentowano to tym, że:

> studia reżyserskie […] mają charakter zbliżony do studiów doktoranckich lub form podyplomowego kształcenia kadry kierowniczej. Reżyser bowiem zawsze jest kierownikiem zespołu, a najczęściej dyrektorem lub kierownikiem artystycznym teatru, odpowiadającym za wielkie zespoły ludzkie i wielkie instytucje (Uchwała Senatu PWST Kraków, 1987).

Mowa też o tym, że studentami reżyserii są często absolwenci innych uczelni, osoby w przedziale wiekowym od dwudziestu siedmiu do trzydziestu pięciu lat, często odpowiadające już za swoje rodziny, więc status zwyczajnego studenta stypendysty jest nieadekwatny do ich sytuacji życiowej.

Druga kwestia dotyczy nie tylko wydziału reżyserii, a całej PWST, choć w protokołach z posiedzeń Senatu podkreśla się szczególnie trudną sytuację lokalową WRD. Uczelnia posiadała bowiem wspomniane już pomieszczenia przy ul. Bohaterów Stalingradu (dziś Starowiślna) o powierzchni użytkowej ośmiuset pięćdziesięciu metrów kwadratowych oraz w budynku przy ul. Warszawskiej 5, gdzie znajdowała się sala teatralna z zapleczem i stołówką. Kiedy ten drugi budynek poszedł do remontu w 1983 roku, sytuacja wyraźnie

się pogorszyła. To Jerzy Trela załatwił dla szkoły (w tym dla WRD) nowy budynek. Wynegocjował u władz partyjnych, że szkoła dostanie zdewastowany budynek po Wyższej Szkole Pedagogicznej przy ul. Straszewskiego 22. Ale marzenie o tym, żeby WRD miał swoje osobne miejsce, pojawiło się już za Krasowskiego. Podobno Krasowski miał u siebie w gabinecie przy Bohaterów Stalingradu makietę autorstwa Romualda Loeglera – projekt nowej szkoły teatralnej. Według Ewy Kutryś musiał już wtedy prowadzić rozmowy z władzą na temat działki na Straszewskiego (Rozmowa z E.K.). Makieta zniknęła. Plany Krasowskiego przejął Trela. Otrzymał zgodę na budowę, ale to nie projekt Loeglera miał być realizowany (podobno nie zgodzili się niego krakowscy radni, twierdząc, że budynek – cały ze szkła – będzie zbyt nowoczesny w zabytkowym mieście i zasłoni Kopiec Kościuszki[7]). PWST dostała pozwolenie tylko na remont starego budynku. Przeniosła się tam dopiero w 1991 roku, już za kadencji Jerzego Stuhra. Z relacji Ewy Kutryś wynika, że Jerzy Trela był najbardziej pomocnym dla wydziału rektorem. „Swoimi metodami bardzo dużo dla wydziału załatwił" (Rozmowa z E.K.)[8].

Studia w czasach przełomu

Anna Augustynowicz zaczęła studia w 1985 roku, kiedy dziekana Maciejowskiego zastąpił Goliński.

> To były dla mnie studia formujące. Byłam po uniwersytecie, na którym obowiązywał inny charakter uczenia się, studiowania niż w szkole teatralnej. Byłam osobą dorosłą, ale nie dojrzałą, która wyczuwała kłamstwo, teatr, jaki się dzieje w codziennej rzeczywistości, ale nie miałam narzędzi nazywania go. Właściwie

> już egzaminy wstępne to był kubeł zimnej wody na głowę (Rozmowa z Anną Augustynowicz, 2026).

Jako studentka teatrologii UJ Anna Augustynowicz chodziła na próby *Listopada* Rzewuskiego w reżyserii Mikołaja Grabowskiego, pisała pracę magisterską na temat jego pracy z aktorem. „Patrzyłam, co aktorzy grali, ale nie widziałam" (Rozmowa z A.A.). Augustynowicz przygotowała na egzaminy wstępne na wydział reżyserii egzemplarz *Mistrza Olofa* Augusta Strindberga i – jak twierdzi – przyszła „nauczona". Mówi, że

> tego właściwie ode mnie nie oczekiwano, to był w moim przypadku egzamin z socjotechniki. Dynamika samego egzaminu uruchamiała konieczność wysłyszenia komunikatów z różnych stron, uporania się z tym i na przykład zrobienia sceny przy pomocy osób, które siedziały w komisji. […] wszystko odbywało się szybko i nie było czasu na kalkulowanie, myślenie, próbowanie. Taka reżyseria *a vista* (Rozmowa z A.A.).

Egzamin, choć stresujący, opisuje jako spotkanie z profesorami – partnerami w rozmowie. Na koniec rekrutacji osoby zdające miały zadaną pracę pisemną. Dotyczyła ona doświadczenia teatru, jakim jest egzamin: bardzo ciekawe, bo zapisane na kartce przeżycie pozwoliło na rodzaj refleksji, spojrzenie na egzamin jak na zdarzenie. Anna Augustynowicz mówi mi, że tym, czego doświadczyła w krakowskiej szkole teatralnej przez całe studia, była szkoła – szkoła poparta myślą. „Był Tischner. Personalistyczna filozofia, filozofia dramatu i żywy człowiek, który jest kondycją dramatyczną". Jedną z najważniejszych rzeczy, jakie wyniosła z Wydziału Reżyserii Dramatu, była konieczność wejścia w przestrzeń wewnątrztekstową literatury, szukanie

napięć, które dzieją się pomiędzy postaciami dramatu i które fundują grę na scenie. „Zasadniczym pytaniem na wydziale zadawanym przez profesora Golińskiego było: co się zdarzyło?" (Rozmowa z A.A.). W innym momencie naszej rozmowy stwierdza: „Wyszłam ze szkoły z nieprawdopodobnie naładowanymi akumulatorami". Rok Augustynowicz nie był pierwszym rocznikiem, z którym zajęcia prowadził Krystian Lupa. Jako zadanie mieli opisać własny sposób wejścia w przestrzeń. Każdy mógł wybrać przestrzeń, jaką chce – Anna wchodziła w przestrzeń swojego pokoju, którą miała oswoić. O zajęciach Lupy mówi, że były prowadzone fantastycznie: „Nauczyłam się od niego afirmującego traktowania innych ludzi, bo Krystian miał takie podejście do nas. Pokazał mi świat mojej wyobraźni, zbudził świadomość przełożenia literatury na formę teatru" (tamże). Mikołaj Grabowski prowadził zajęcia pod hasłem „czytanie aktora, czytanie człowieka". Mieli kamerę, dwóch aktorów, którzy grali scenę, to było nagrywane, a potem z tej kamery trzeba było czytać, czy tam się coś między nimi wydarzyło. Tego typu ćwiczeń i wprawek mieli sporo, podobnie u Bogdana Hussakowskiego czy u Jana Maciejowskiego, gdzie mieli wspólne zajęcia z aktorami. Ważną osobą był dla Augustynowicz na studiach Jan Peszek, do którego chodziła na elementarne zadania aktorskie na WA. „Pamiętam, jak bardzo się wstydziłam, kiedy robił *Romea i Julię*, gdzie trzeba było ściągnąć skarpetki i przekazywać sobie uczucia poprzez bose stopy. Zdałam sobie sprawę, że w praktyce teatralnej jestem cywilem" (tamże). O Golińskim mówi, że miała z nim chemię. „Golo mówił, że aktor musi być cały: nie ma osobno myślenia, osobno dykcji, osobno tekstu. Po analizie postaci trzeba było na nowo zlepić człowieka. I żeby to jeszcze był żywy człowiek" (tamże). Z zajęć z nim wyniosła między innymi to, że, „albo mówisz w pewnej sprawie", „albo uprawiasz grę szklanych paciorków", czyli tak zwaną konfekcję teatralną. „Przez swoją postawę oduczał podległości, oduczał

wpisywania się w tembr oczekiwań, oduczał kompromisu” (Augustynowicz, 2018, s. 37). „Ta szkoła dała nam język nieściemniania” (tamże). Ważną osobą był dla niej również Włodzimierz Szturc, jej rówieśnik, który prowadził zajęcia z pogranicza antropologii kulturowej i literatury. Ważną energią – Ewa Kutryś, w tamtym czasie asystentka Golińskiego. Jeszcze słowo o atmosferze politycznej tamtego momentu:

> Tischner, który prowadził seminarium filozoficzne, a oprócz tego wykład dla całego wydziału, wchodził z nami w filozofię totalitaryzmu. Porównywał wówczas system Kościoła katolickiego z systemem stalinowskim. Był 1985 rok. Jeszcze zanim się wszystko otworzyło, wskazywał na groźbę uczynienia z religijności narzędzia politycznego (Rozmowa z A.A.).

Augustynowicz, podobnie jak wcześniej Lupa, dostała się do szkoły na miejsce rektorskie. „Ja byłam ta piąta” (tamże).

Marek Fiedor tak opisuje studia w czasie przełomu:

> Studiowałem teatrologię od 1981, zacząłem dwa miesiące przed wybuchem stanu wojennego, a w 1986 skończyłem i to był moment, w którym nie widziało się żadnej perspektywy, co dalej robić, rzeczywistość to była jakaś czarna dziura; myśl, że mamy funkcjonować w strukturach państwa „jaruzelskiego” była nie do wyobrażenia. Dlatego ludzie szukali różnych ucieczek. To, że trafiłem do PWST, było trochę próbą ucieczki od rzeczywistości (Rozmowa z Markiem Fiedorem, 2026).

Fiedor zdawał na WRD dwukrotnie, w 1987 roku się nie dostał, został przyjęty na studia rok później. Egzaminy wstępne wspomina jako bezsensowne.

> Te egzaminy nie sprawdzają żadnej wiedzy; jaki zresztą miałby być zakres wiedzy kandydata na reżyserię? Pytają o wszystko, ale chodzi o sprawdzenie człowieka, jak się zachowuje w sytuacji presji, jak się wymyka, jak wchodzi w przymusowy dialog, który niekoniecznie jest wygodny. I w tym wszystkim było dużo wzajemnych popisów, pozerstwa komisji. A ja też sam wpadałem w jakieś pułapki autokreacji i plotłem bzdury, po których czułem niesmak (tamże).

Wydział pamięta dobrze, ale dodaje, że nigdy nie budował w sobie fałszywych oczekiwań, w związku z tym nie był rozczarowany. Wychodził z założenia, że może wziąć z tych studiów tyle, ile będzie chciał wziąć. Zauważa ich dobre i złe strony. O 1988 roku, kiedy przetacza się fala strajków i demonstracji, mówi w kontekście sceptycyzmu własnego i jego pokolenia, zanim doszło do zmiany politycznej po wyborach 1989 roku. Wyobrażenie, że upada cały system, w ogóle nie mieściło się w głowie. Polityczność na WRD nie wiązała się, według niego, z manifestacjami poglądów („zresztą wszyscy mieli takie same”), tylko z uwrażliwieniem na to, jak ludzie żyją naprawdę, co myślą, na skierowaniu się ku rzeczywistemu światu.

> Pewien akt zdystansowania się wobec rzeczywistości politycznej, która staje się totalitarna przez to, że dopada cię w każdym możliwym aspekcie życia i nie ma żadnej ucieczki. My

> demonstrujemy, że jednak są takie obszary, w które te łapy polityki nie sięgają. I to jest polityczne jakby poprzez jakieś zaprzeczenie polityczności (tamże).

Kiedy pytam o ważne osoby z wydziału, odpowiada: „Najważniejsi to Golo i Lupa" (tamże). „Lupa tego nie nazywał tak jak Goliński, ale w dyscyplinie myślenia i inną drogą dochodził do takich samych, bardzo precyzyjnych struktur dramaturgicznych. Oni pokazywali, że w zupełnie inny sposób można dojść do tej samej precyzji myśli w teatrze" (tamże). Na pierwszym roku studenci mieli z Golińskim seminarium kierunkowe i robili dramat z gazety. „Bierzesz gazetę, tniesz, kleisz i robisz z tego opowieść. Inscenizowałem numer «Teatru» poświęcony Swinarskiemu" (tamże). Zajęcia Lupy polegały na tym, że w pierwszym semestrze tematem była przestrzeń zamknięta, w drugim – przestrzeń otwarta. Z przestrzeni zamkniętej Marek robił etiudę z *Czarodziejskiej góry* Manna, jak Hans siedzi przy trupie kuzyna Joachima, z otwartej – finał z *Nocy* Antonioniego, rozmowę na łące po wyjściu z nocnej imprezy. Dowolny dobór własnych tekstów, a jednocześnie pogłębiona wcześniej w rozmowach analiza.

> Świetne były zajęcia z Zygmuntem Koniecznym. Konieczny wybierał utwór muzyczny i do niego robiło się scenę. Trzeba było przekładać strukturę muzyczną na strukturę dramaturgiczną, budując sytuacje, dialogi, bohaterów, tematy… W pierwszym semestrze ułożyłem coś o Okrągłym Stole, już nie pamiętam do czego, w drugim *Obrazki z wystawy* Musorgskiego – zrobiłem parodie reżyserskie: Grzegorzewski, Grabowski, Wajda, Lupa (tamże).

Fiedor zauważa, że w dużej mierze była to zabawa, ale ucząca warsztatu:

zmiany tempa, rytmu, przetworzenia tematu, tego, jak opowieść, która jest w muzyce, przekłada się na opowieść teatralną. Do ważnych dla siebie pedagogów dodaje Tadeusza Nyczka, z którym pracowali nad adaptacjami. No i Tischner. „Tischner każdemu pozwalał poczuć się filozofem; było w tym trochę snobizmu i mody, ale i wiele korzyści; natomiast ja nie czułem się pewnie na tym gruncie i do kręgu wtajemniczonych nie należałem" (tamże). W trakcie jego studiów zmienił się dziekan, po Golińskim został nim Lupa i to on zaprosił Marka Fiedora do pracy w szkole na stanowisku asystenta.

> Na początku byłem w tę pracę bardzo zaangażowany, bo czułem, że jest mi to jakoś bliskie, ale z czasem, gdy widziałem, co się na tych radach wydziału działo, przychodziło zniechęcenie… Oni budują legendę, że to fantastyczny wydział, że tak się różnili, że taki tygiel osobowości, że to wszystko się tam ścierało… I oczywiście to była jakaś prawda, nie neguję tego, natomiast z czasem to się wszystko zrutynizowało. W dyskusjach dokładnie było wiadomo, co kto powie. Nie było żadnej świeżości, tylko rytualne demonstrowanie swoich stanowisk. I coraz bardziej jawne irytacje, walki, konflikty interesów… Już byli sobą znudzeni, zmęczeni, ale ciągle gdzieś tam trzeba było podkręcać ten mit różnorodności (tamże).

To poczucie stagnacji i narastające konflikty na wydziale, doprowadziły Fiedora do odejścia z WRD, gdzie pracował od 1994 roku[9]. Póki co kolejnym momentem przełomowym jest wybór Krystiana Lupy na dziekana.

Lupa dziekanem – wczesne lata

dziewięćdziesiąte

Rok 1990, nowe otwarcie, wydaje się, że będą jakieś ogromne możliwości zmian. Lupa wspomina: „Myślałem bardzo rewolucyjnie, […] często do tego wracałem, że oprócz tej całej wspaniałości jako student widziałem pewne błędy i chciałem być temu wierny, wierny temu wspomnieniu, wspomnieniu na własnej skórze” (Rozmowa z K.L.). Jakie błędy widział na WRD?

> Zawsze oponowałem przeciwko temu, żeby rok pierwszy był rokiem eliminacyjnym, jest to moim zdaniem koszmarem i błędem pedagogicznym, ponieważ rok pierwszy powinien być rokiem inicjacyjnym, a nie eliminacyjnym. To znaczy, żeby zainicjować, nie możesz się bać, że zostaniesz wyeliminowany. Pierwszy rok jest rokiem magicznym, niesamowitym. Na pierwszym roku cieszymy się z tego, że zostaliśmy przyjęci do tego grona i w jakiś sposób chcemy w sobie kontynuować to coś domorosłego, co nas tutaj doprowadziło (tamże).

W protokołach z posiedzeń Senatu z lat 1973-1974, czyli wtedy, kiedy zaczynał studia Lupa, odnotowuje się, że „egzaminy końcowe I roku miały charakter eliminacyjny”. W innym dokumencie stwierdza się, że pierwszy rok studiów jest właściwie dodatkowym etapem egzaminów wstępnych. Temat ten długo będzie funkcjonował na wydziale, pojawi się w calloutach z lat dwudziestych XXI wieku, w wypowiedziach studentów, którzy będą studiować w czasach pandemii[10], stanie się przedmiotem egzaminu *Rok pierwszy* Zdenki Pszczołowskiej, zrealizowanego na WRD w 2021 roku (przedstawienie bazowało na ankietach wypełnionych przez studentów i

pedagogów)[11]. Pomimo tego, co mówi Lupa, w połowie lat dziewięćdziesiątych miał jednak miejsce przypadek wyeliminowania całego roku (niekoniecznie pierwszego). Marek Fiedor wspomina, że był wtedy asystentem Golińskiego: „Robiliśmy wiersze Świetlickiego. I po prostu na koniec, tylko nie powiem, czy to był pierwszy rok, czy drugi, Rada Wydziału wyrzuciła wszystkich. Tak. Wyrzucili cały rok" (Rozmowa z M.F.). Dodaje: „Wydaje mi się poniekąd, że słusznie, bo te zajęcia już ocierały się o absurd". Rada Wydziału wiedziała, że od następnego roku przyjdą dwie „spadochroniarki" z Warszawy, czyli Anna Trojanowska i Maja Kleczewska. I że ten rok będzie kontynuowany, tylko w innym składzie" (tamże). Bywały też na wydziale burzliwe spory o konkretnych studentów, głównie między Lupą, Golińskim i Maciejowskim, dotyczyły zarówno przyjęcia bądź nieprzyjęcia na studia (przypadek Grzegorza Jarzyny) lub usunięcia bądź nieusunięcia w czasie studiowania (przypadek Ireneusza Janiszewskiego). Jeszcze na początku wieku XXI można było się dostać na WRD na miejsce rektorskie (cztery plus jedno) lub uzyskać status wolnego słuchacza.

Krystian Lupa, kontynuując swoją opowieść o byciu dziekanem, stwierdza: „Bardzo krytycznie oceniam ten okres, uważam, że nie jestem człowiekiem nadającym się do prowadzenia instytucji, do organizowania czegokolwiek". Podobno postawił zresztą warunek, że będzie dziekanem, jeśli Ewa Kutryś zostanie prodziekanką. Wkład Ewy Kutryś w rozwój WRD nie został jeszcze nigdzie właściwie odnotowany, ponieważ oprócz aktywności oficjalnych, wynikających z pełnienia konkretnych funkcji (asystentki, później – formalnie lub nie – prodziekanki, w końcu dziekanki WRD) dotyczy całego szeregu działań nieoficjalnych, składających się na codzienne i systematyczne prowadzenie wydziału. Z relacji Ewy Kutryś wynika, że kiedy Lupa został dziekanem, dążył do większej otwartości i wolności pracy studentów. Studenci zaczęli się pojawiać na Radach Wydziału, żeby dyskutować, Lupa

był ciekawy, co mają do powiedzenia, chciał nadążać za ich potrzebami (Rozmowa z E.K). Drugim ważnym obszarem, który rozwijał Lupa, było zacieśnienie relacji z WA i wspólne kształcenie reżyserów z aktorami. Choć wcześniej istniały pojedyncze zajęcia łączone dla WRD i WA, już od czasu zainicjowania WRD przez Krasowskiego istniało napięcie między wizją edukacji w obszarze reżyserii i aktorstwa. Pedagodzy z WA twierdzili, że studenci WRD w pracach nad scenami egzaminacyjnymi „psują" to, czego studentom WA udało się nauczyć na zajęciach aktorskich. Oczywiście nie wszyscy. Właściwie każda z osób, z którymi rozmawiałam, podkreślała, jak istotne był uczęszczanie na zajęcia aktorskie do wybranych pedagogów WA. Obustronne przepływy były, ale nieoficjalne. Lupa próbował to zmienić, sam wziął zajęcia łączone na WA. Podobnie, kiedy robił dyplom na wydziale aktorskim, brał na asystentów studentów WRD, dzięki temu mieli praktyki reżyserskie i dramaturgiczne. Lupa uważał, że twórczy ferment w szkole jest potrzebny, choć do końca nie można nad nim zapanować, bo zaczyna pracować na własnych zasadach (Rozmowa z E.K).

W 1992/1993 roku studia na WRD kończy Krzysztof Warlikowski. Jak pisze Grzegorz Niziołek:

> Teatr Warlikowskiego kształtuje się […] w innych okolicznościach politycznych po 1989 roku, w okresie przyspieszonej integracji i konfrontacji z Zachodem. W tym czasie Warlikowski dużo podróżuje, dużo pracuje za granicą […]. Konsekwentnie buduje swój wizerunek ucznia najwybitniejszych reżyserów europejskiego teatru (2008, s. 60).

Sam Warlikowski mówi: „W szkole w Krakowie studiowałem u Lupy i

Golińskiego, którzy działali w swoistej przeciwwadze" (Gruszczyński, 2003, s. 146). Dalej wymienia Petera Brooka, Giorgio Strehlera i Ingmara Bergmana jako reżyserów, od których uczył się współczesnego teatru. „To był jeden z najdziwniejszych egzaminów wstępnych" – napisał we fragmentach *Dziennika* z 2003 roku Krystian Lupa o spotkaniu komisji z Krzysztofem Warlikowskim. Zainteresowanych odsyłam do „Notatnika Teatralnego" 2003, nr 28-29, poświęconego w całości temu reżyserowi. Lupa wspomina, że Warlikowski zyskał na swoim roku „status osobliwy, jeśli nie lidera, to czegoś w rodzaju punktu odniesienia. Kiedy wyłaniał się problem, jakieś poszukujące zmaganie – dochodziło zawsze jakoś do niego i wtedy Krzyś zaczynał monologować. Bo monolog był właściwie jego żywiołem" (2003, s. 35). Opowiada też o mocnym wrażeniu, jakie robiły na nim studenckie etiudy Warlikowskiego. „Jego studiowanie było szczególne" – mówi mi Ewa Kutryś i dodaje, że „on wiedział, po co przyszedł" (Rozmowa z E.K.). Podobno Warlikowski nie chciał nigdy pracować na WRD (poza jednym dwudniowym warsztatem), trudno powiedzieć, jaki ma stosunek do wydziału. Niewiele na ten temat znalazłam, chciałam z nim porozmawiać, ale się to nie udało. Według Ewy Kutryś jego dyplom na WA na podstawie *Auto da fé* Canettiego był bardzo źle przyjęty. Lupa był opiekunem tego dyplomu, tak wspomina tę pracę:

> W ostatnim tygodniu zaczęły się kłopoty przy montażu spektaklu. Kiedy zobaczyłem próbę, ogarnęła mnie dezorientacja. Opowieść wydała mi się dziwnie hybrydalna i amorficzna, gubiłem się… […] Bezwzględnie oceniłem stan ich pracy i sugerowałem radykalne przesunięcia. […] w nich był radykalny opór, nie akceptowali moich sugestii. […] chyba zażądałem od szkoły opóźnienia premiery, nie pamiętam już dzisiaj. […] Z perspektywy […] mogę przypuszczać, że

> to, co oceniłem najsurowiej – było tym najcenniejszym (2003, s. 36).

Ciekawe, jak trudno jest dostrzec potencjał nowego w czymś, co się dopiero zaczyna wyłaniać, co jeszcze nie jest wyartykułowane. Nie wiem, czy z powodu przesunięcia premiery czy z jakichś innych względów Lupy nie było na odbiorze. Była na nim za to Ewa Kutryś (jako ówczesna prodziekanka). Powiedziała mi, że „to był właściwie sąd nad Warlikowskim" (Rozmowa z E.K.). Jacek Poniedziałek mówi: „Odtrutką na kaca po jego źle przez szanowne grono profesorskie przyjętej reżyserii dyplomu WA" (Łuszczyk, 2003, s. 42) był warsztat na podstawie *Białych nocy* Dostojewskiego (dyplomem była *Markiza O.* Kleista w Starym Teatrze). Warlikowski miał wcześniej kontakt z Peterem Brookiem na warsztatach w Wiedniu, więc podczas pobytu w Krakowie Brook przyszedł zobaczyć jego spektakl na WRD. Po obejrzeniu *Białych nocy* zaproponował Warlikowskiemu asystenturę. „On chwycił wtedy pana Boga za nogi" – wspomina ten moment grający w tym warsztacie Jacek Poniedziałek (tamże).

Rok wcześniej, w 1991 roku, studia na WRD zaczyna Paweł Miśkiewicz, który w 1989 roku ukończył wydział aktorski PWST i od razu po szkole rozpoczął pracę jako etatowy aktor w Starym Teatrze (grał zresztą w dyplomie Warlikowskiego, *Markizie O.*).

> Wtedy było naprawdę tak, że szkoła była jakimś azylem, dla tych, którzy nie do końca odnajdywali się w zewnętrznej rzeczywistości. Nikt z aktorów nie myślał wtedy o zarabianiu w telenowelach (bo ich jeszcze nie było), szkolne debiuty filmowe czy reżyserskie też zdarzały się bardzo rzadko… Szkoła była całym naszym światem. Tłoczyliśmy się wszyscy razem, aktorzy i reżyserzy na jednym

> piętrze budynku na Starowiślnej. I ten niewielki korytarz z kilkoma dosłownie salami dydaktycznymi (sala I roku, II, III… pokoik do impostacji), cały wypełniony wariatami, furczący od wykrzykiwanych przez nich emocji, artystycznych idei. To było uwodzące, bo to była taka rzeczywiście alternatywna przestrzeń. No, prawdę mówiąc, nie było też specjalnie co robić poza szkołą w szarych czasach komunizmu i w pierwszych latach po jego upadku. To zbiorowe wariactwo udzielało się wszystkim i w jakimś sensie wypełniało też potrzeby, nie wiem, doświadczenia czegoś nienormatywnego, eksperymentalnego. Jakby tam pójść dzisiaj na ten korytarz, to on był połową jednego z korytarzy na Straszewskiego. I tam się mieściliśmy wszyscy aktorzy i reżyserzy. To była rzeczywiście przestrzeń wolności, no można było wszystko w jakimś sensie, łącznie z okupowaniem sal lekcyjnych w czasie stanu wojennego (Rozmowa z Pawłem Miśkiewiczem, 2026).

Miśkiewicz mówi, że jako aktor Starego Teatru był pewnie w trochę uprzywilejowanej pozycji. W jego szkolnych etiudach grali: Urszula Kiebzak, Jan Frycz, Małgorzata Hajewska. W tamtym czasie w Starym zaczęli z Lupą od powtórzenia szkolnych *Braci* [*Karamazow* – I.G.]. Potem byli *Lunatycy* Brocha, w dwóch częściach, *Malte*, trzyczęściowy, trzydniowy, łącznie dwunastogodzinny spektakl. Ekstremalne teatralne doświadczenia. Poza Lupą, Miśkiewicz najlepiej wspomina zajęcia z Golińskim, a wcześniej, w czasach studiowania aktorstwa, z Ewą Lassek.

> Często oczywiście to wszystko (przemoc słowna, alkohol, rodzaj kultu wobec pedagoga wywołujący u studenta paniczny lęk – przy każdej prawie rozmowie z Golem trzęsły mi się kolana) z

> dzisiejszego punktu widzenia, obowiązujących norm relacji pedagog-student, było wielokrotnie niezdrowe. Natomiast to wszystko razem dawało nam poczucie, jakbyśmy nieuzbrojeni jeszcze w jakiekolwiek doświadczenie wyruszali na jakąś wyprawę, i tam trzeba było wzbudzić w sobie jakieś nadzwyczajne (często nie uświadamiając sobie nawet dostępu do nich) kompetencje, odwagę, sprawczość (tamże).

Opowiada o słynnych rozsypankach Golińskiego: „Każdy podawał jakieś tam zdanie, rzucaliśmy je w powietrze, zdanie, słowo… i z tego składało się coś, co miało być impulsem do napisania sceny" (tamże). Paweł mówi, że student stawał się jednoosobową instytucją, producentem egzaminu. Zabierało to dużo czasu, ale też dawało frajdę, żeby sobie wszystko wymyślić i zorganizować: przestrzeń, scenografię, muzykę. Żyło się wyłącznie tą produkcją, trochę od egzaminu do egzaminu. „Nie było wtedy jeszcze Forum, nikt z nas nie kalkulował szans teatralnego debiutu w trakcie studiów". Przypomina sobie, że u Lupy robili dwie sceny. To było bardzo inspirujące zadanie z przestrzeni zamkniętej lub otwartej. Tę scenę sam napisał, przetwarzając doświadczenia z domu rodzinnego. W innej łączył dwa opowiadania Hemingwaya: *Wzgórza jak białe słonie* i *Kot na deszczu*. Dodaje, że to, co robili, było intuicyjne, amatorskie pewnie też w jakiś sposób, ale też bardziej eksperymentalne niż na innych zajęciach. Docenia bardzo zajęcia z Bogdanem Hussakowskim, łączone z WA.

> On zainicjował rzecz, którą ja też potem przez jakiś czas praktykowałem, a która upadła teraz totalnie, że po prostu w ramach tego samego kursu z aktorami reżyser robił swoją scenę, na tym samym albo jakimś pokrewnym materiale. No i to było super,

> bo aktorzy byli rozgrzani już wspólną pracą, a można było zrobić scenę w kontrze do interpretacji profesora, pokazać swoje alternatywne myślenie o tym samym tekście, sytuacji dramatycznej (tamże).

Podobnie mówi o zajęciach z Mikołajem Grabowskim: że choć były z zupełnie innego porządku estetycznego i formalnego niż ten, do którego był przyzwyczajony w pracy np. z Lupą, to ta obcość i bezradność wobec stawianych przez niego zadań była bardzo motywująca (tamże). Do istotnych spotkań dodaje jeszcze zajęcia Ewy Miodońskiej-Brookes, szczególnie jej wnikliwe interpretacje tekstów dramatycznych Wyspiańskiego.

> Z Tischnerem z kolei pamiętam wspaniałe rozmowy. To prawie nie było o filozofii, choć tak chyba nazywał się przedmiot. To były jego często bardzo swobodne interpretacje rzeczywistości, przyglądanie się rozmaitym dylematom moralnym, bardzo to było otwierające. Była nas mała grupka i on też się odważał na więcej. Na przykład raz powiedział, że w kwestii homoseksualizmu on ma taki problem zasadniczy z nauką Kościoła, że jeśli naczelnym przykazaniem w chrześcijaństwie jest miłość, a jeśli miłość znaczy odpowiedzialność, to czy można zerwać relację homoseksualną z partnerem, nie przejmując się tym, co to z nim zrobi? Czy można siebie samego ratować od „piekła”, nie uwzględniając odpowiedzialności/miłości za/do partnera? Rok 1993-1994 – to było w poprzek wszystkiego, co oficjalnie myślano i głoszono wokół. Mocne doświadczenie formacyjne, etyczne i intelektualne (tamże).

Późne lata dziewięćdziesiąte

Rok 1998. Piotr Gruszczyński publikuje w „Dialogu” tekst *Młodsi zdolniejsi*, którym otworzy później książkę *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*.

> Mamy w Polsce nowy teatr! Teatr wysokiego artystycznego ryzyka. Znów zachwyca Europę i gorszy krajową konserwę. Ojcem założycielem jest Krystian Lupa, najzdolniejszymi uczniami Krzysztof Warlikowski i Grzegorz Jarzyna. *Ojcobójcy* to świadectwo i kronika tworzenia nowej świadomości i poetyki teatralnej. Krwawe dzieje powstawania nowoczesnego światopoglądu teatralnego (Gruszczyński, 2003, tył okładki).

Nie miejsce tu, żeby pogłębiać i komentować rozpoznania Gruszczyńskiego, z drugiej strony nie sposób opowiedzieć historii krakowskiego Wydziału Reżyserii bez opisania tego, jak zmienił się współczesny polski teatr za sprawą jego absolwentów i absolwentek. Gruszczyński do pokolenia „ojcobójców”, poza Warlikowskim i Jarzyną, z absolwentów WRD zalicza jeszcze Piotra Cieplaka i Annę Augustynowicz (byli zresztą razem na roku).

> Młodsi nie są najmłodsi. Mają około trzydziestu-czterdziestu lat. Jedną nogą zanurzeni są więc jeszcze w peerelu, drugą tkwią już całkowicie w nowych czasach, przy czym zdecydowanie spojrzenia ich obrócone są ku przyszłości. Formowali się w latach osiemdziesiątych, a swą poważną teatralną działalność rozpoczęli już po 1989 roku, w zupełnie nowej rzeczywistości historycznej. […]

> Najważniejsze w teatrze reżyserów młodszych jest to, że wreszcie zauważyli, że świat się zmienił, a właściwie zmienili się ludzie, którzy po tym świecie chodzą. Ta zmiana w Polsce jest szczególnie drastyczna (tamże, s. 19, 23).

W 1996/1997 roku Wydział Reżyserii Dramatu kończy Grzegorz Jarzyna, reżyser, którego debiut był jednym z najbardziej spektakularnych w ówczesnym polskim teatrze. „Jarzyna to był start Jumbo Jeta" (Maciejewski, 2005). Wiąże się to zapewne z szerszą rewolucją, która wybucha w teatrze europejskim w latach dziewięćdziesiątych, szczególnie w teatrach Berlina i Londynu. Roman Pawłowski tak charakteryzuje ten czas:

> Wydarzenia toczą się szybko; na rok przed debiutem Jarzyny Royal Court wystawia sztukę 28-letniego Marka Ravenhilla *Shopping and Fucking* […]. W tym samym 1996 roku rówieśnik Ravenhilla Thomas Ostermeier, absolwent Ernst Busch Academy for Performing Arts, obejmuje z grupą młodych aktorów scenę w baraku Deutsches Theater […]. Parę miesięcy później w londyńskim Gate Theatre 25-letnia pisarka Sarah Kane wystawia swoją drugą sztukę *Miłość Fedry* […]. Jeszcze nie opadły emocje po jej poprzednim dramacie, debiutanckim *Blasted* (*Zbombardowani*), który krytyka po premierze w Royal Court ochrzciła mianem „kawałka odrażającego brudu" (2002, s. 13).

Szybki i wielki rozgłos, jaki zdobyły w Polsce spektakle Jarzyny, choć paradoksalnie oparte przeważnie na tekstach klasycznych, poza współczesnym Bradem Fraserem, były odzwierciedleniem tego, że do teatrów wkroczyło nowe pokolenie widzów: zmieniły się nie tylko tematy, ale

też estetyka i sposób narracji. „Moja generacja jest szybka, kolorowa i przyszłościowa" (Grzelewska, 2002, s. 26) – mówił Jarzyna, od 1998 roku dyrektor Teatru Rozmaitości, w którym wkrótce dokona się przyspieszona rewolucja w polskim teatrze. O egzaminach Jarzyny na WRD można przeczytać całkiem sporo (Mieszkowski, 2002, s. 35-40). Za pierwszym razem chciał zdawać zaraz po maturze, ale obowiązywał wtedy jeszcze wymóg wyższych studiów, poszedł więc na filozofię, wyjechał w podróż do Azji. Kiedy przyszedł na egzaminy drugi raz, dyplom wyższych studiów przestał już być wymagany. „W Krakowie panuje specyficzna atmosfera. Wszyscy profesorzy, zarówno Grabowski, jak i Krystian, uczestniczą w czymś, co można nazwać zabiegiem laboratoryjnym ze zdającym w roli preparatu" (tamże, s. 38). Na studia dostał się spod kreski, dzięki interwencji Krystiana Lupy. Na pytanie, jakim pedagogiem był Lupa, odpowiada: „genialnym". I dodaje: „Nie mieliśmy wbrew pozorom dużo zajęć, za to wiele możliwości pracy z aktorem. Chodziłem ciągle do teatru, oglądałem przedstawienia Krystiana i czytałem jego *Utopię*. […] On nie marnował czasu. Nawet w przelocie mówił coś stanowiącego materiał do przemyśleń" (tamże, s. 39). Mówi, że wtedy na studiach istniał dla niego przede wszystkim Lupa, ale z perspektywy czasu widzi, jak dużo nauczył się też od innych. „Chodziliśmy do domu Opalskiego, siadaliśmy na kanapie, a on puszczał muzykę. Nikt nie wspominał o teatrze. W ciszy słuchaliśmy muzyki" (tamże, s. 40). O Grabowskim mówi, że się z nim ostro nie zgadzał. Grabowski domagał się, żeby pracowali nad Fredrą. Jarzyna cytuje jego słowa po pół roku zajęć z nim:

> Jeszcze tak aroganckiego roku nie miałem. Nie dojrzeliście w ogóle do jakiejkolwiek rozmowy. Daję wam wolność, jakiej w przyszłości nie będzie mieć – możecie sobie wybrać sceny i utwory. Tylko

> Jarzyna musi się zająć *Ślubami panieńskimi*. Stało się tak, bo kiedyś powiedziałem, że *Śluby panieńskie* to najbardziej debilne z tego, co może być w teatrze (tamże, s. 39).

Grabowski z kolei tak komentuje Jarzynę:

> Był zawsze w szkole postrzegany jako kontestator. Dokładniej jako ktoś, kto nie do końca zgadza się z pewną oficjalną praktyką szkoły. I chociaż nie istnieje żadna oficjalna praktyka – na krakowskim Wydziale Reżyserii nie istnieją żadne zapisane wytyczne, dotyczące kształcenia studentów i każdy profesor ma absolutna swobodę działania – nieufność Jarzyny rzucała się w oczy (Grabowski, 2002, s. 182).

Dalej pyta jednak:

> A dlaczego, do licha, nie miał być kontrowersyjny? A jaki miał być? Zgodliwy? Pokorny? Poczciwy? […] Szczytem „kontrowersyjności" Jarzyny byli jego *Mali Lunatycy*. […] To rzeczywiście jest wypadek niecodzienny w historii Szkoły: kontrowersyjny student doprowadza do sytuacji, w której konkuruje ze swoim profesorem (tamże, s. 186).

Ta szczególna pozycja Grzegorza Jarzyny na WRD i w teatrze bardzo szybko stanie się również przedmiotem żartów, głównie ze strony osób studiujących, którym profesorowie od pierwszego roku powtarzają, że mają „być jak Jarzyna". W 1998 roku z okazji dwudziestopięciolecia WRD, zamiast

uroczystości jubileuszowych studenci i studentki reżyserii przedstawiają parodię Posiedzenia Rady Wydziału Reżyserii Dramatu. Reżyseruje Agata Duda-Gracz[12]. W rolach studentów zdających egzamin przed komisją występują: Michał Kotański, Krzysztof Rekowski, Agata Duda-Gracz, Karina Piwowarska. Wchodzą na scenę przebrani za jarzyny – jako kalafior, pomidor, pietruszka, por.

O studiach w latach dziewięćdziesiątych rozmawiam z obecnym dziekanem WRD Remigiuszem Brzykiem. „Byliśmy pierwszym rocznikiem, który na Straszewskiego zaczyna zajęcia. Bo jeszcze rok wcześniej szkoły na Straszewskiego nie ma, więc jesteśmy pierwszym rocznikiem, który w ogóle Starowiślnej nie zna" (Rozmowa z Remigiuszem Brzykiem, 2026). Pytam, jak wyglądała wtedy szkoła na Straszewskiego.

> Nie ma strychu. Na parterze, zamiast dziekanatu, pokoi dziekańskich – prywatna szkoła języków obcych. Szkoła jest cały czas trochę w budowie.Jest fajna, bo jest w budowie. Taka jakaś zapylona. Poremontowa. Lubiłem na przykład te niebieskie filary. To był taki vibe szalonego basenu. Czuło się w architekturze atmosferę lat 90. Aulą jest 210. Tam dostałem indeks. Nie ma jeszcze w ogóle Wyspiana[13], nie ma patio (tamże).

Patio zostanie wkrótce otwarte jako szkolny teatr letni *Snem nocy letniej* Szekspira w reżyserii ówczesnego rektora Jerzego Stuhra.

„Ja się najwięcej nauczyłem od Krystiana Lupy, bez wątpienia. Jego zajęcia były niezwykłe, bardzo inspirujące. Z jednej strony uczyłeś się od Lupy w szkole, z drugiej strony chodziłeś na jego przedstawienia do Starego. To było spójne artystycznie" (tamże). Na pierwszym roku robili z Lupą improwizacje,

Brzyk pamięta dokładnie temat. Lupa dał proste zadanie, polegające na tym, że opisał sytuację zaobserwowaną na krakowskich Plantach. Opowiedział dramaturgię zdarzenia.

> Na tej bazie pisaliśmy swoje teksty, byliśmy dramaturgami, choć nikt w polskim teatrze końca XX wieku nie używa słowa dramaturg. Tworzyliśmy jakieś historie, postaci, monologi wewnętrzne, sprawdzaliśmy wszystkie te metody, techniki, które Lupa proponował. To na jego zajęciach zrozumiałem, że mogę wejść w spór z iluzją sceniczną (tamże).

Później rok Brzyka, wspólnie z połową roku Wydziału Aktorskiego, pracuje z Lupą nad *Płatonowem* Czechowa, co doprowadzi do legendarnego, dwuczęściowego spektaklu dyplomowego studentów WA: *Płatonowa oliwkowego i wiśniowego*. Jako asystent pracował przy tym dyplomie inny ówczesny student reżyserii – Jan Klata. Na zajęciach Brzyka praca nad tym materiałem trwała cały rok.

> Każdy z nas miał jedną scenę, ja miałem scenę szachów między Mają Ostaszewską a Adamem Nawojczykiem, czyli między Generałową i Mikołajem Tryleckim. I potem Lupa montował te nasze sceny w całość. Sam reżyserował ensemble, zbiorowe sceny. Dawał nam też dodatkowe zadania związane z pracą z aktorem (tamże).

Brzyk opowiada, że improwizacje realizowali jeszcze na Warszawskiej, a już ten Czechow był w sali 311 albo w 313 na Straszewskiego. W tym czasie pojawiła się piwnica przy Paulińskiej, nazwana Łaźnią (obecnie siedziba

Teatru Barakah), głównie za sprawą – studiującego na tym samym roku co Brzyk – Bartosza Szydłowskiego. Studenci WRD remontowali to miejsce razem z aktorami. „Wydawało się, że to będzie nasze miejsce, taka była idea, no i zaczęliśmy tam robić egzaminy. To była stara Łaźnia. Taka WRD-owska przestrzeń, oddolna" (tamże). Od 1996 roku Szydłowski był zaangażowany w tworzenie tego miejsca jako niezależnej sceny teatralnej na krakowskim Kazimierzu. „Jest plaża, teatralny system jest zabetonowany. Młodzi ludzie, reżyserzy, reżyserki, nie wchodzą do teatru. I to się dokładnie w tym momencie dzieje" (tamże). Brzyk wśród najbardziej inspirujących zajęć wymienia te z Janem Maciejowskim, Bogdanem Hussakowskim. „U Barbary Hanickiej robiliśmy wystawę, ale taką nieplastyczną, tylko bardziej aktorską, performerską. O ile pamiętam, nazywała się *Elsynor*. To było wydarzenie na Paulińskiej właśnie. Dziwaczne, luźne, kolektywne. Wspaniale to wyszło" (tamże). Ważnym pedagogiem był jeszcze Tadeusz Nyczek, który teorię zamieniał w praktykę. Remigiusz robił u niego *Elle* Geneta, Marek Fiedor był asystentem na tych zajęciach. W tym czasie na WRD zaczyna też uczyć teorii Katarzyna Fazan, zajęcia prowadzi Ewa Miodońska-Brookes. „Te zajęcia bardzo dobrze pamiętam. Miodońska była ostra, wymagająca, skutecznie namawiała do czytania, bardzo dużo z siebie dawała.Obok Lupy była moją ulubioną wykładowczynią" (tamże).

Męski wydział. O kobietach na WRD

Jest to może dobry moment, żeby zatrzymać się na chwilę na temacie obecności kobiet na Wydziale Reżyserii krakowskiej PWST. Wśród wykładowczyń zajmujących się teorią były oczywiście Ewa Miodońska-Brookes, później Katarzyna Fazan, zajęcia ze scenografii prowadziła Barbara Hanicka, asystentką na zajęciach była Ewa Kutryś, praktyki reżyserskiej uczyli jednak tylko mężczyźni. O pozycję kobiet pytam większość osób, z

którymi rozmawiam. Anna Augustynowicz tak odpowiada: „Strasznie chciałam być męska, chociaż nie miałam warunków. To była męska szkoła, więc przebierałam się za chłopaka, z czego śmiał się Andrzej Kurz, opowiadając mocne dowcipy. Golo przychodził i mówił: «Panowie, kurwa, o przepraszam, pani Aniu»" (Rozmowa z A.A.). W innym momencie rozmowy dodaje: „Pamiętam, jak Erwin Axer przyjechał do naszej szkoły na spotkanie, miałam krótko ostrzyżone włosy i Golo mówi do mnie: „Joanna d'Arc zrobi herbaty". […] Punktował. To wszystko bardziej mnie bawiło, nie poświęciłam się aż tak dla idei" (tamże). Anna w ogóle nie komentuje tego, co mnie najbardziej w tej historii uderza, że oczywiste jest dla pedagoga, że to studentka zrobi innemu panu profesorowi herbatę. Kilka osób[14] wspomina jako barwną postać studentkę reżyserii Teresę Krzan, która, choć ukończyła studia, niedługo potem zniknęła. „Teresa tam na tym trzecim piętrze na Bohaterów Stalingradu realizowała zadanie z «doświadczenia przestrzeni» u Lupy tak, że gotowała w bufecie bigos, który się przypalił i smród jeszcze chyba z miesiąc się z tego unosił" (tamże). Albo: „Teresa Krzan zawłaszczająca przestrzeń, jakieś beczki kapusty nazwoziła, cały bufet był zawalony kapustą, którą szatkują, ugniatają w rozmaitych naczyniach aktorzy. Jakieś takie były wariactwa" (Rozmowa z P.M.). Pytam Marka Fiedora o pozycję reżyserek na WRD. „Nie było pozycji, bo nie było reżyserek". Ale były przecież studentki reżyserii, mówię. Marek odpowiada: „W czasie całych moich studiów były trzy: Anka Augustynowicz, Teresa Krzan i Dorota Latour". I dodaje: „Anka była na IV roku, więc już z nią styczności nie miałem. Natomiast bardzo silną pozycję na wydziale miała Dorota. Była szefową samorządu studenckiego reżyserii przez dwa lata. Była wojownicza, uparta, zależało jej, potrafiła egzekwować od pedagogów różne rzeczy" (Rozmowa z M.F.). Fiedor wspomina o ostatnim egzaminie, który poprowadził, zanim odszedł z wydziału. To był egzamin Mai Kleczewskiej i

Anny Trojanowskiej, z którymi robił adaptacje.

> Mówię do komisji egzaminacyjnej: słuchajcie, przedmiotem egzaminu jest adaptacja, tu jest tekst, tu jest eksplikacja i rozmowa będzie na ten temat. Natomiast dziewczyny zrobiły dodatkowo etiudy, dosyć duże, po dwadzieścia parę minut, takie jakby dotknięcia tego materiału. Zobaczcie te etiudy, a oceniać będziemy pracę dramaturgiczną. A na to dziekan Grabowski: to znaczy mamy oglądać etiudy i ich nie oceniać? Mówię: no tak. On odpowiada: nie, to w ogóle bez sensu, po co mam to oglądać (Rozmowa z M.F.).

Remigiusz Brzyk zapytany o obecność reżyserek wymienia: Iwonę Kempę, Magdę Ostrokólską, Tanję Miletić Oručević, z którą był na roku, potem Natalię Ringler. „Pamiętam szok chłopów reżyserów, jak pierwszą edycję konkursu Interpretacje wygrywa Augustynowicz. I nagle takie odkrycie, że właściwie Augustynowicz jest jedyną reżyserką w polskim teatrze" (Rozmowa z R.B.). Później dodaje: „Jeśli my nie mieliśmy pracy, to dziewczyny podwójnie nie miały pracy". Co robią absolwentki WRD? Czym się zajmują? Gdzie zniknęły? Niektóre wybrały „stereotypowo męską technikę przetrwania w teatrze. Takie skutki" (tamże).

Maja Kleczewska i Agata Duda-Gracz, do których napisałam z prośbą o rozmowę, nie odpowiedziały. W „Notatniku Teatralnym" Kleczewska opowiada o powodach konfliktu na warszawskiej reżyserii i o tym, dlaczego zależało jej, żeby studiować w Krakowie. Jednym z nich był

> brak magnetycznej osobowości, bez której nie ma żadnego Wydziału Reżyserii. Takimi osobowościami w Krakowie są Krystian Lupa i

> Mikołaj Grabowski. Naciskają z dwóch stron i jeśli się nie utraci własnej tożsamości pod ich naporem, można pracować w teatrze. Jeżeli takiego nacisku nie ma, nie można mówić o studiowaniu reżyserii (Kleczewska, 2006, s. 16).

Lupa tak komentuje spotkanie z Kleczewską:

> Była wyzywająca, była jakoś tak poważnie, wzruszająco, wojująca. […] ze mną nie… Z innymi autorytetami zapewne, z sobą, z literaturą […], szukała prowokacyjnych asocjacji; interesował ją rodzaj ekstrawertyzmu teatralnego, czyli wyłapywanie nieprawomyślnych odczytań literatury (2006, s. 41).

Z dzisiejszej perspektywy, oprócz postawy artystycznej studentek reżyserii, interesują mnie jeszcze inne kwestie, chociażby to, jak wpływała na studiowanie sytuacja życiowa kobiet, bycie w sytuacji opiekuńczej, doświadczenie ciąży czy macierzyństwa. To są historie, o które nikt nie pytał i którymi nikt się nie dzielił. Pozostawały utajone. Teraz też nie zostaną opowiedziane, kobiety boją się zarzutu o „użalanie się nad sobą" albo zlekceważenia stwierdzeniem „a kogo to obchodzi". Wśród protokołów z posiedzeń Senatu PWST znalazłam ślad ciekawej dyskusji z 1999 roku, która dotyczy zmian w regulaminie szkoły odnośnie do sytuacji studentek w ciąży.

> Dziekan [WA – I.G.] A. Fabisiak zaproponował zapis, że „studentka w ciąży zobowiązana jest do wystąpienia o urlop". Prodziekan [WRD – I.G.] E. Kutryś stwierdziła, iż nie widzi potrzeby, aby z tej zasady wyłączać WRD. St. wykł. J. Przybyłowicz pytał, co będzie z kobietami na I roku. Rektor J. Popiel wyjaśnił, iż w tej sytuacji

> studentka może otrzymać urlop dziekański, miał natomiast wątpliwości, czy proponowany zapis nie będzie poczytany jako ograniczenie praw kobiet i w związku z tym, czy PWST ma prawo stanowić taki przepis. Dyrektor F. Gałuszka nie postrzegał w tym niebezpieczeństwa wyjaśniając, że Kodeks Pracy również określa zakres prac wzbroniony kobietom w ciąży. Adiunkt E. Kutryś zaproponowała zapis: „studentka będąca w ciąży, ze względu na specyfikę studiów, zobowiązana jest do wystąpienia o urlop dziekański". Za przyjęciem takiej treści głosowało 14 osób, 2 osoby wstrzymały się od głosu, przeciwnych nie było (Protokół z posiedzenia Senatu PWST, 1999).

Dlaczego studia reżyserskie miałyby być wzbronione kobietom w ciąży, nie wiem.

Wiek XXI i dramaturgia jako drugie płuco WRD

W 1998 roku, po kilku szybkich zmianach władz na wydziale[15], dziekanem zostaje Mikołaj Grabowski, prodziekanką ponownie Ewa Kutryś[16]. Nie sposób napisać o wszystkich absolwentach i absolwentkach WRD, którzy i które w tamtych latach kończą wydział. Są to między innymi Bartosz Szydłowski, Jan Klata, Łukasz Kos, Agata Duda-Gracz, Michał Kotański. Pisząc ten tekst, szukam momentów zwrotnych dla WRD, z tego powodu skupię się na kolejnym pokoleniu, twórcach i twórczyniach, którzy podczas przełomu wieków rozpoczynają studia. W 2002 roku Mikołaj Grabowski obejmuje funkcję dyrektora artystycznego Starego Teatru, a funkcję kierownika

literackiego – Grzegorz Niziołek, który chwilę wcześniej rozpoczął pracę na Wydziale Reżyserii. Za sprawą Grabowskiego i Niziołka, a także zaproszonych przez nich do współpracy Agaty Siwiak i Pawła Miśkiewicza powstaje szereg inicjatyw, które umożliwiają wejście do teatru najmłodszemu wówczas pokoleniu studentów i studentek reżyserii. Organizowane w Starym Teatrze festiwale – re_wizje (dwie edycje: antyk i romantyzm) i b@zart (dwie edycja: niemiecka i francuska) – zacieśniają współpracę aktorów Starego Teatru z osobami uczącymi się na WRD. Studenci WRD pracują z doświadczonymi aktorami, odbywając praktyki reżysersko-dramaturgiczne, realizując warsztaty i debiuty. Dla zespołu teatru jest to impuls do odświeżenia języka teatralnego, poszukiwań nowego typu aktorstwa, który ściera się twórczo z ich warsztatem. Zaproszenie Grzegorza Niziołka daje możliwość pogłębionej analizy procesu, jest gwarancją zaplecza intelektualnego. To czas fermentu, teatru w przebudowie. Debiutują między innymi: Michał Zadara, Wiktor Rubin, Michał Borczuch, Magdalena Stojowska, Arkadiusz Tworus, Jacek Jabrzyk, Kuba Kowalski, Iwo Vedral, Krzysztof Garbaczewski, Szymon Kaczmarek, Radek Rychcik, trochę później Maciej Podstawny i Ewelina Marciniak. Choć charakteryzują ich odmienne języki artystyczne, mniej lub bardziej wyraziste, większość z nich stanie się wkrótce reprezentacją kolejnej zmiany we współczesnym polskim teatrze. W odpowiedzi na nazywanie kolejnych pokoleń twórców chwytliwymi hasłami, Marcin Kościelniak pisze o nich przewrotnie „młodzi niezdolni” (2014). Maryla Zielińska pisała o nich:

> To reżyserzy urodzeni na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dla których punktem odniesienia, pomagającym w formacji, najczęściej przez negację, był teatr Krzysztofa Warlikowskiego (rocznik ’62). Tak jak pokolenie Warlikowskiego

było „ojcobójcze” w stosunku do Krystiana Lupy (2015).

Kościelniak analizuje ich spektakle przez kategorię „złego teatru”, czyniąc z ich „błędów” świadomą strategię odrzucania wyświechtanych teatralnych zabiegów i konwencji. Co wynieśli ze studiów na WRD? „W szkole najsilniej oddziaływało na mnie to, co o teatrze i pracy z aktorem mówił Krystian Lupa, jego spektakle staram się uważnie analizować” – mówił Michał Borczuch – „on ciągle poszukuje – i dzieje się tak w przypadku każdego nowego spektaklu – dlatego też te inspiracje są różnorodne” (2008, s. 41). O pracy nad szkolnym egzaminem z Wiktorem Rubinem opowiedział sporo Krzysztof Zarzecki:

> był szamanem-szaleńcem, który potrafił stwarzać magiczne atmosfery, ezoterykiem sceny. W szkole odnosił sukcesy, był na topie i bardzo dobrze mu szło. Na jego drugim roku, moim trzecim, pracowaliśmy nad egzaminem. Zrobiliśmy *Hamleta* Szekspira. Egzamin trwał czterdzieści minut, a przez piętnaście minut mówiłem monolog Hamleta, siedząc nago na stole przed publicznością i wykładowcami w jakby nie było bardzo konserwatywnej szkole teatralnej. […] Ponieśliśmy absolutną klęskę. Za daleko zabrnęliśmy w naszych marzeniach i pewności siebie. Po tym egzaminie nie szło mu już tak dobrze (2008, s. 288).

Michał Zadara, zapytany, od kogo najwięcej się nauczył w krakowskiej PWST, odpowiada, że od Jana Peszka (2008, s. 384).

> Szkoła teatralna w Krakowie jest bardzo tradycyjna, uczy, żeby pokazać człowieka w trudnej sytuacji psychicznej czy metafizycznej,

> w której następuje przekroczenie i pod jego naporem człowiek przestaje sobie radzić. Taka jest ideologia tej szkoły i inny wymiar nie istnieje. Może to dobre. Na wydziale reżyserii uczysz się, jak namalować obraz, w którym ktoś coś przeżywa – i nie masz pokazywać, że ten obraz jest na czymś napięty, że to wcale przecież nie jest rzeczywistość, czy, że to rama decyduje o obrazie (tamże, s. 385).

Porównując się z Wiktorem Rubinem, z którym był na roku, Zadara mówi: „On chciał być uczniem Lupy, a ja nie za bardzo. Dla mnie Lupa był ciekawym, kolejnym profesorem. Mówiąc w skrócie, Wiktor był po stronie duszy, uczucia, nastroju i ciemnych świateł, a ja raczej po stronie światła dziennego i humoru" (tamże, s. 386). Z kolei Mikołaj Grabowski tak opisuje spotkanie z Zadarą na egzaminach wstępnych:

> Nie na wszystkich zrobił dobre wrażenie, ale było grono profesorów, które optowało za przyjęciem go do szkoły. Jego oryginalność była dojmująca. […] pozbawiony rodzimych obciążeń ma tę umiejętność spojrzenia „z daleka" – bystrego, ironicznego, wiercącego (Grabowski, 2008, s. 417).

Michał Zadara, podobnie jak wcześniej Warlikowski, nie ograniczał się do opinii wykładowców PWST. Na swój egzamin na WRD zaprosił kiedyś Andrzeja Wajdę. I Wajda przyszedł.

Pamiętam dobrze ten czas, bo sama zaczęłam wtedy studia na WRD, rok niżej niż Zadara i Rubin, w grupie z Michałem Borczuchem i Magdą Stojowską. Z mojego punktu widzenia był to czas dużego ożywienia wydziału,

może za sprawą nowej specjalizacji – dramaturgii, na pewno za sprawą organizacyjnej aktywności Ewy Kutryś. Moje pierwsze zetknięcie się ze studentami z innych roczników reżyserii to było zorganizowane specjalnie dla wydziału spotkanie z Markiem Ravenhillem przy okazji krakowskich pokazów *Shopping and Fucking* (we współpracy z Domem Norymberskim). Później były liczne warsztaty (z dramaturgami i dramaturżkami z teatrów niemieckich), gościnne seminaria z Małgorzatą Szczęśniak, Małgorzatą Dziewulską, Anną Augustynowicz. Zapytałam Ewę Kutryś, skąd wziął się pomysł na powołanie dramaturgii w 2002 roku. To było za czasów dziekaństwa Mikołaja Grabowskiego, ale stało się tak z inicjatywy Ewy. Odpowiada mi, że pomysł był, ale Rada Wydziału musiała go zaakceptować. Trzeba było znaleźć frakcję, która chciałaby dramaturgię poprzeć. Część pedagogów obawiała się, że zdając na WRD na dramaturgię, kandydaci będą się chcieli „drugimi drzwiami" dostać na reżyserię. Jeszcze z innych względów trudno było otworzyć taką specjalizację: nie wiadomo było, jak uczyć dramaturgii, każdy miał własne ścieżki dochodzenia do takiej funkcji. Ewie Kutryś udało się przekonać Mikołaja Grabowskiego i Krystiana Lupę, choć oni też uważali, że to jest umiejętność, która przychodzi z czasem. Dramaturgia powstała więc z intuicji i możliwości czasowych (teraz albo nigdy), także z przeczucia, że w teatrze to jest właśnie ten moment. Wcześniej nikt nie zgłaszał takiej potrzeby, większość reżyserów sama zajmowała się dramaturgią. Albo dramaturgiem stawał się dla nich kierownik literacki, ktoś życzliwy, kto przychodził na chwilę na próby. Ewa Kutryś podkreśla, że miała kontakty z teatrem w Hamburgu. Lupa robił tam spektakl z dramaturgami z instytucji i po tej współpracy otworzył się na tę funkcję. Ścieżka egzaminowania dla kandydatów na dramaturgię została wymyślona przez Ewę Kutryś. Formuła przy pierwszym naborze różniła się od późniejszych: kandydaci na dramaturgię wraz z komisją oglądali scenę

wybranego kandydata na reżyserię i musieli ją analizować *a vista* przed komisją. Na dramaturgię można było przyjąć cztery osoby (Rozmowa z E.K.). Długo jednak nie istniał sztywny podział miejsc na obie specjalizacje (cztery plus cztery), a miejsca dla dramaturgów często przechodziły na „wybitnie zdolnych", według komisji, kandydatów czy kandydatek na reżyserię. Miejsca na dramaturgię były rodzajem rezerwy, jak wcześniej miejsce rektorskie. Już w pierwszym naborze przyjęto tylko trzy osoby na dramaturgię, a pięć na reżyserię. Założenie programowe było takie, że na pierwszym roku wszystkie przedmioty mają być wspólne, od drugiego roku ścieżki dramaturgiczne i reżyserskie powoli zaczynają się rozchodzić. Pedagodzy przestali być jednak konsekwentni w stawianiu zróżnicowanych zadań, co przez długi czas było przyczyną frustracji i marazmu na dramaturgii. W dłuższej perspektywie studenci WRD za sprawą dramaturgii zaczęli się odważać na nowe, bardziej eksperymentalne rzeczy. Nie będę tutaj jednak wchodzić w szczegóły, więcej na temat dramaturgii można przeczytać w serii Pracowni Dramaturgicznej (Gańczarczyk, Katafiasz, 2021; Wawrzyniak, 2024). Uruchomienie dramaturgii było bardzo ważnym momentem dla wydziału. Ówczesny dziekan Mikołaj Grabowski umożliwił rozwój takiej specjalizacji, a w perspektywie – dyscypliny. Obecny dziekan Remigiusz Brzyk mówi już, że jest ona „drugim płucem" wydziału (Rozmowa z R.B.). Żeby dramaturgia się nim stała, musi jednak minąć dwadzieścia lat[17].

Zapytany w 2008 roku o to, jak wygląda kształcenie młodego niepokornego reżysera, Mikołaj Grabowski odpowiada:

> Poskramiać nie wolno. Zawsze postępuję wedle zasady, która zezwala studentowi na wybranie jakiegokolwiek miejsca startu. Przyjmuję obrany przez niego punkt widzenia i czuwam nad konsekwencją – myślową, dramaturgiczną, wreszcie reżyserską. […]

> Nasze spotkania to fora dyskusyjne, a nie „uczenie” reżyserii, której tak naprawdę nauczyć się nie da. Każdy spektakl buduje nową zasadę funkcjonowania reżysera, zespołu, tekstu. Taki jest dzisiejszy teatr (Grabowski, 2002, s. 419).

O studiowaniu reżyserii na początku wieku XXI rozmawiam z Magdą Stojowską, z którą byłyśmy razem na roku[18]. W przeciwieństwie do wielu osób z tamtego czasu, Stojowska dobrze wspomina egzaminy wstępne na WRD: „Pamiętam, że bardzo to było ciekawe rozmawiać z panią Miodońską, potem z Krystianem Lupą, czułam, że po raz pierwszy rozmawiam z kimś o jakimś marzeniu i ta osoba mnie słucha i że przyjmuje moją wrażliwość” (Rozmowa z Magdaleną Stojowską, 2026). Dalej mówi mi, że miała wtedy dość klasyczne, tradycyjne wyobrażenie teatru, że to będzie głównie praca z aktorami nad inscenizacją, reżyserowanie tekstu, dodaje, że słabo znała inne, bardziej performatywne modele współpracy albo teatr alternatywny (poza Kantorem i Grotowskim), nie słyszała wcześniej o dramaturgii.

> Lubię wspominać zadanie od Mikołaja Grabowskiego, kiedy mieliśmy – trochę z zaskoczenia – napisać właśnie z wami, dramaturgami, dziesięć zdań i potem każdy miał te dziesięć zdań wziąć i napisać scenariusz, tak, że one tam wszystkie musiały się znaleźć, mogły być we fragmentach lub przestawione, i my graliśmy w tych scenach i je reżyserowaliśmy, więc to była taka fajna współpraca: z tekstem, z dramaturgami i reżyserami, wszyscy mogliśmy sobie spróbować jakieś inne role (Rozmowa z M.S.).

Zajęcia z Krystianem Lupą były dla niej super ciekawe od strony literackiej, bardzo jej się podobało, jak on myśli o tekstach,

> ale chociaż dostawaliśmy ciekawe zadania z gestu narracyjnego, to dla mnie to była, pamiętam, na pierwszym roku totalna porażka, brakowało mi kogoś, kto przychodzi na moje próby, kogoś, kto ze mną o tym rozmawia, co widzi na scenie. Pamiętam, że strasznie się wtedy wkręciliśmy z aktorami (tamże).

Opisuje, że pomimo wielkiego zaangażowania w pracę, wyszła „pretensjonalna i niezrozumiała scena, postawiona na rozedrganych emocjach, ale bez kontaktu z widzami".

> I chodzi o to, jaka była reakcja na tę scenę, te reakcje pedagogów zaczęły być dla mnie problemem, bo one były w stylu: albo „spełniłeś moje oczekiwania", albo „zawiodłeś mnie" – czyli najgorsze, co może się stać. W przypadku „zawiodłeś" student ma wrażenie, że to, że nie zrobił dobrej sceny, że nie udało mu się pokazać jakiejś ciekawej perspektywy w myśleniu o materiale, jest czymś decydującym o jego pozycji w szkole. Mniej ważne jest, że student nie znalazł języka, którym chciał tę swoją perspektywę pokazać, i dyskusja o tym, czego szukał, jak pracował, jak rozmawiał z aktorami, jak wyglądała komunikacja w grupie twórców itd. Nie bada się tej realnej pracy, ale przede wszystkim wynik (tamże).

„Nie rozumiałam, co robię źle, gdzie jest ten błąd" (tamże). Magda mówi, że brakowało procedur omawiania egzaminów, dobrego feedbacku, żeby nie dostawać tylko szybkich, głupich komentarzy w stylu „No to co ona tam robiła? Co wy w ogóle chcieliście zrobić?" – „Człowiek czuł się zdezorientowany, jakby nie miał talentu" (tamże). Pamięta, że kiedy robiła

scenę z tekstu Hanocha Levina, pracowała nad sceną ślubu, po której była sytuacja seksualna, bardzo intymna, i że próbowała szukać w niej dystansu, umowności.

> Potem na egzaminie było to wyśmiane, w ogóle nikt się nad tym nie zastanawiał, że to może być dla nas wszystkich bardzo trudne i raczej byliśmy prowadzeni w stylu, „no to nie wiecie, jak się te rzeczy robi, nie wiecie po prostu jak to ma wyglądać? (tamże).

Piszę o tym szczegółowo, bo Magda Stojowska trafnie nazywa sytuacje, które kilka lat później zostaną opisane w calloutach, wywołując trzęsienie ziemi w szkołach teatralnych. Opowiada, że podziwiała Michała Borczucha, naszego kolegę z roku, który na początku w ogóle nie umiał pracować z aktorami, nie wiedział, jak z nimi rozmawiać, ale – może dlatego, że był już po szkole artystycznej[19] – miał do tego dystans, po prostu chciał się tego nauczyć. Innych osłabiała konfrontacja z manifestowanym „rozczarowaniem" pedagogów, tracili pewność siebie, zaczynali myśleć, że trzeba to „coś" mieć, a nie że jest to kwestia treningu i warsztatu.

> Chciałam powiedzieć o Basi Hanickiej, że dla mnie te zajęcia z nią były superciekawe i myślę, że dokładnie dawały mi to, czego dzisiaj w teatrze szukam, czy w ogóle w sztukach performatywnych, że możemy myśleć o czymś przez bardzo różne media. Dużo inspirujących rzeczy nam pokazywała, dużo rozmawialiśmy z nią o swoich pomysłach i zawsze to jej zadanie było dziwne, ale otwierające (tamże).

Kiedy pytam Magdę, kto dał jej najwięcej narzędzi do pracy z aktorem, czy w

ogóle do budowania struktury spektaklu, kompozycji, albo szerzej myślenia o teatrze, odpowiada: „Myślę, że mi bardzo dużo dały warsztaty, które zrobił Michał Zadara – także student” (tamże). Mowa o oddolnej inicjatywie Zadary, który zorganizował w szkole w wakacje czterotygodniowe warsztaty reżysersko-dramaturgiczne dla osób studiujących (a właściwie czterech teamów łączących reżyserów, dramaturgów i aktorów). „Michał nie miał skrupułów, zaproponował nam trudne teksty – Heinera Müllera, Brechta – ale ponieważ sam szukał przede wszystkim narzędzi, to czuło się w tym pomyśle jakąś lekkość w przyglądaniu się różnym sposobom pracy z tym samym materiałem” (tamże). Nie było żadnych pedagogów, w każdym tygodniu zajmowaliśmy się innym tekstem (wszyscy tym samym), na koniec tygodnia pokazywaliśmy sobie efekty pracy i je omawialiśmy, potem zmiana, nowy tekst.

> To było super i to było fantastyczne, że to robiliśmy sami dla siebie. Dzięki temu, że student nam to zadał, nie było żadnych oczekiwań i nie było żadnych sposobów, jak się to robi, musieliśmy spróbować to zrobić sami, więc mieliśmy fajne, odważne pomysły, ja miałam z tego strasznie dużo radości (tamże).

Pandemia i callouty

Dziesięć lat po ukończeniu studiów zostaję prodziekanką WRD, do współpracy zaprasza mnie nowa dziekanka Iwona Kempa, która obejmuje stanowisko w 2016 roku. Nie będę opisywać lat, kiedy sama jestem wykładowczynią WRD; zaczęłam pracę na wydziale zaraz po studiach. Wspomnę tylko, że w czasie moich studiów był już poszerzony skład

praktyków, oprócz osób, które wymieniałam, na reżyserii uczą: Jacek Orłowski i Rudolf Zioło, zajęcia dramaturgiczne prowadzi Tadeusz Bradecki. Równocześnie ze mną pracę na wydziale zaczyna Michał Borczuch. Zatrzymuje nas na uczelni Ewa Kutryś, zatrudniając na etatach jeszcze przed objęciem funkcji rektora PWST w 2008 roku. To z jej inicjatywy w 2010 roku na WRD powstaje Forum Młodej Reżyserii (powołane już decyzją rektorską), dziś jeden z najważniejszych przeglądów spektakli najmłodszego pokolenia twórców i twórczyń, międzyuczelniana platforma umożliwiająca osobom studiującym debiuty i wejście w zawód, trzydniowy festiwal zacieśniający relacje zawodowe między szkołami teatralnymi i teatrami z całej Polski.

Były jednak na WRD również momenty marazmu, zastoju, zamrożenia, wyczerpania twórczego fermentu. Nie ma tu miejsca na pogłębioną diagnozę, zaryzykuję jednak stwierdzenie, że wynikały w dużej mierze z długotrwałego nieinicjowania dyskusji na temat edukacji artystycznej, w tym kształcenia reżyserów. Metody pochodzące z zupełnie innego systemu nie przystawały do dynamiki przemian współczesnego języka teatralnego, sztuk performatywnych, myśli humanistycznej, przede wszystkim do zmieniającej się rzeczywistości. Przywiązanie do używanych dawniej narzędzi pracy rutynizowało się, a przekazywanie kolejnym pokoleniom teatralnych mitów (np. o geniuszu twórczym lub artystycznej przeciętności) czy przekonań (np. że szkoła ma uczyć odporności, ma być rodzajem „szczepionki”, hartowania, bo potem w teatrze będzie tylko gorzej) pogłębiało rosnącą przepaść między niektórymi wykładowcami a osobami studiującymi. Aż fala calloutów przerwała zmowę milczenia wokół systemowej przemocy w polskim teatrze i edukacji teatralnej.

W październiku 2019 roku odbyła się z inicjatywy Akademii Teatralnej w Warszawie międzynarodowa konferencja *Zmiana – teraz! O czym milczeliśmy*

w szkołach teatralnych, w której uczestniczyłyśmy wraz z Iwoną Kempą jako ówczesne władze wydziału. Rozpoczął się trudny proces zmian. Pisałam o nim między innych w tekście *Świadectwa i deklaracje* (Gańczarczyk, 2019), mówiłam w wywiadzie przeprowadzonym przez Witolda Mrozka *Dlaczego studenci nam nie ufają?* (2021). Po serii spotkań ze studentami wszystkich wydziałów AST zespołowo zostały wypracowane procedury (m.in. Kodeks Etyki AST), zostali powołani rzecznicy ds. etyki oraz zewnętrzna rzeczniczki ds. etyki AST, odbyły się szkolenia antydyskryminacyjne i antymobbingowe, warsztaty z koordynacji intymności, ruszyła dyskusja na temat nowych modeli kształcenia twórczyń i twórców teatralnych. „Cały ten hierarchiczny system jest okropnie nadmuchany, tworzy presję nie do zniesienia i zdaje się, że absolutnie nikt nad nim nie panuje, jest rozpędzony do tego stopnie, że aby się zatrzymać może się tylko wykoleić. Chyba jesteśmy właśnie w trakcie tego wykolejenia" – napisał w calloucie absolwent WRD Hubert Sulima (2021). Nie wszyscy wykładowcy i wykładowczynie zaakceptowali kierunek zmian i metody ich wprowadzania. Doprowadziło to do kryzysu na WRD, odejścia długoletnich pedagogów i ostatecznie naszej z Iwoną Kempą dymisji. Z perspektywy czasu, choć odczułam konsekwencje, tamte działania mają dla mnie jeszcze większe znaczenie. Opis kilku krytycznych momentów można znaleźć w książce Igi Dzieciuchowicz *Teatr rodzina patologiczna* (2025), wnikliwą analizę działań i projektów artystycznych dotyczących przemocy (seksualnej) w teatrze, zrealizowanych w tamtym czasie na WRD – w książce Moniki Kwaśniewskiej-Mikuły *#MeToo na rzecz przyszłości* (2025).

Fala świadectw dotyczących przemocy w uczelniach artystycznych nałożyła się na inny przełomowy moment – pandemię. O studia na wydziale reżyserii w czasie lockdownu pytam Wojtka Rodaka.

Byłem w próbach w Wałbrzychu[20]. Miałem premierę 28 lutego i dwa

> tygodnie po mojej premierze był lockdown. Pamiętam, że to było absolutnie absurdalne doświadczenie, bo nagle po prostu dostajesz informację, że teatr zostaje zamknięty. I nie wiadomo, jak długo to będzie trwało: teatr zamknięty, szkoła zamknięta. Zaczął się czas przelogowywania się, szukania, jak zorganizować te studia na nowo (Rozmowa z Wojtkiem Rodakiem, 2026).

Remigiusz Brzyk wymyśla „zoomowiska", spektakle realizowane na Zoomie, bez wychodzenia z domu, z aktorami Starego Teatru. Pytam Wojtka, czy dało mu to coś nowego. „To dawało przede wszystkim taką gimnastykę, że nagle trzeba szukać innych sposobów pracy teatralnej. Na przykład z Mikołajem Grabowskim została wymyślona nowa forma zaliczenia – jako teatr radiowy" (tamże). Rodak wspomina, że z kilku tekstów Zapolskiej mogli sobie wybrać fragmenty. Nagrywali dyktafonami, bo nie mogli wejść do studia, to było chałupnictwo. Wysyłali próbki słuchowiska i analizowali na zajęciach online to, co usłyszeli. „Teraz do mnie dociera, że to są takie opóźnione zyski z pandemii, że wrócił teatr telewizyjny, teatr radiowy, pojawiło się inne medium dostępności" (tamże). Opowiada, że profesorowie, którzy na pierwszym roku krytycznie wypowiadali się o nowych technologiach, podkreślając, że teatr możliwy jest tylko na żywo, w kontakcie z aktorem, spotykali się ze studentami na Teamsach, zmieniając kierunek prac na formy online.

> Pierwsze realne doświadczenie to był egzamin u Jarzyny, to już było pierwsze otwarcie czy zmniejszenie obostrzeń, pojawiła się możliwość powrotu do szkoły, drugi i trzeci rok mógł wrócić na dwa tygodnie. Każdy musiał pracować osobno, każdy miał inną salę, nie mogliśmy mieć kontaktu ze sobą i pracowaliśmy w restrykcyjnych

> obostrzeniach. To były dwa tygodnie warsztatowej pracy, jak w teatrze. Ale też dziwne doświadczenie, kiedy na egzamin mogą wejść tylko trzy osoby, tylko one oglądają twój spektakl, czyli sama komisja, i to ograniczona do trzech osób. Robisz fajną rzecz, ale tak naprawdę nikt jej nie zobaczy (tamże).

Rodak podkreśla, że przez cały ten czas to były ciągle jakieś eksperymentalne formy, zminimalizowane, ograniczone obsadowo. „Forum Młodej Reżyserii zostało przecież zawieszone, były niby dwie edycje, ale ta jedna była całkowicie online" (tamże). Otwiera się tu nowy, interesujący wątek, czyli spojrzenie na współczesne studia reżyserskie jak na swoistą środowiskową giełdę („egzamin jako spektakl"), co w konsekwencji przekłada się również na konieczność udziału w wyścigu o uwagę i nagrody na FMR, wynikającą z rynkowej potrzeby ciągle nowych, świeżych nazwisk. Czas pocalloutowych i popandemicznych przemian na WRD wymagałby jednak osobnych badań. Nazwanie złych praktyk w edukacji artystycznej, otwarcie się na nowe modele pracy teatralnej, feminizacja studiów reżyserskich czy wzmocnienie pozycji dramaturgii na wydziale nie pozostały przecież bez wpływu na kształtowanie się programu nauczania oraz refleksję dotyczącą roli reżyserx we współczesnym teatrze. Myślenie o tym jest *work in progress*.

Teraz

O tym, jak dzisiaj funkcjonują studia reżyserskie na WRD, rozmawiam z Eliaszem Niezgodą, studentem czwartego roku, który został przyjęty na wydział zaraz po maturze. Pytam go, skąd wiedział o WRD i dlaczego chciał zdawać na reżyserię.

> Miałem zerowy background teatralny, poza tym, że dużo oglądałem, głównie Warlikowskiego, właściwie miałem jakieś takie obsesyjne zainteresowanie teatrem do czasu pandemii, a potem przez pandemię się wycofałem, przez moment chciałem być teatrologiem, a potem stwierdziłem, że spróbuję zdać na reżyserię. Byłem przekonany, że się nie dostanę, bo cała moja wiedza na temat WRD była z „Notatników Teatralnych" z lat dziewięćdziesiątych (Rozmowa z Eliaszem Niezgodą, 2026).

„Przyszedłem tam przekonany, że będą mnie grillować jak Warlikowskiego na egzaminie" (tamże). Opowiada, że już na pierwszym spotkaniu zaskoczyła go otwartość:

> czułem, że mogę poważnie porozmawiać o teatrze, i też o mojej propozycji, bo wcześniej nikomu nie pokazywałem swoich tekstów, jakoś się strasznie wstydziłem tego, że to robię. I po raz pierwszy miałem taką naprawdę fajną rozmowę o sztuce i czułem się potraktowany bardzo poważnie (tamże).

Mówi, że trochę żałuje, że dostał się tak wcześnie, bo musiał przechodzić równolegle własne dojrzewanie i początek drogi artystycznej. Jeśli chodzi o zyski reżyserskie, to najlepszy był według niego trzeci rok:

> Remik Brzyk, Paweł Miśkiewicz i Michał Borczuch dali nam super wolność, czułem, że dostałem przestrzeń wielkiej swobody, wielkiego eksperymentu, i też wielkiego wsparcia z ich strony. Dla mnie ta praca nad autorskimi tekstami, z powtarzającą się grupą aktorów i z tymi wykładowcami, z którymi ciągle byłem w dialogu,

> to była modelowa, trochę moja wymarzona modelowa praca teatralna. Na trzecim roku czułem się jak w laboratorium teatralnym i to było wspaniałe, totalnie (tamże).

Kiedy pytam o metody, mówi, że właściwie tylko Iwona Kempa i Marcin Wierzchowski dają konkretne narzędzia, większość pedagogów działa inaczej, „to nie jest tak, że oni nie dają narzędzi, tylko to nie jest w formie listy z podpunktami. Większość z tych wykładowców ma takie bardzo, powiedzmy, rozgadane, niepraktyczne podejście do reżyserii. Ja się w tym odnajduję" (tamże). Dodaje, że bardzo dużo nauczył się na asystenturach od Borczucha i Tomka Śpiewaka (również wykładowców WRD), którego pracę opisuje jako „masterclass totalny w dynamicznym edytowaniu tekstu" (tamże). Michał Borczuch nauczył go uważności na detal i prezencję sceniczną, budowania atmosfery, tego, jak aktorzy powinni siebie zauważać nawzajem. Ale to o Macieju Podstawnym mówi, że otworzył go na reżyserię.

> Wszedł w mój proces z bardzo dużym szacunkiem i zainteresowaniem stylem, który zaproponowałem, zaczął mi nazywać rzeczy, że na przykład u mnie ludzie mamroczą albo że są jakieś takie płaszczyzny i zaczął mi podsuwać rozwiązania, jak to wykorzystać, żeby to było świadomie poprowadzone (tamże).

Za bardzo inspirujące uważa również przecinanie się w szkole praktyków i akademików:

> Pozwalało mi to znajdować poziomy w tym, co pisałem, czy w tym, co zarejestrowałem, jakieś takie *praxis* filozoficzne włączać w praktykę. Tylko problem jest taki, że to się

> kończy w szkole, teatr wydaje mi się bardzo płynąć po powierzchni i interesować się tematami przelotnie (tamże).

Zamiast zakończenia

Pytam jeszcze o specyfikę krakowskiej reżyserii. Ewa Kutryś:

> Słuch na teatr i rzeczywistość razem. Teatr sklejony z rzeczywistością/z rzeczywistości. Jeżeli nie rozumiesz rzeczywistości, to się nie masz co brać za reżyserię. Konieczna jest wnikliwość w obserwacji świata. Świadomość tego, że świat nie zaczął się wczoraj. Nowe lufciki, nowe drzwi, jeszcze jedno przejście. Odwaga w przeskoku i tworzeniu przejść nad przepaścią. Wywalczenie niezależności.

Paweł Miśkiewicz:

> Konieczność zaprzęgnięcia aktora do swojego świata, wciągnięcia go w tę rzeczywistość, żeby nie zrobić niczego wbrew… poza… ponad aktorem. W wypadku reżyserów trzeba przede wszystkim rozpoznać i wsłuchać się we wrażliwość i oczekiwania, rozwinąć intuicje studenta, nie zagłuszyć ich własnym doświadczeniem, które przecież po pewnym czasie staje się też już jakimś ograniczeniem. Ciągle na nowo trzeba wymyślać, jak to ma skutecznie działać. Ostatnio taki naprawdę twórczy, zdrowy balans

pedagogiczny udało się najpełniej chyba uzyskać podczas naszej wspólnej kuratorskiej opieki nad realizacją przez studentów *Trylogii klimatycznej*[21]. To mi przypominało też trochę czasy, w których ja studiowałem.

Anna Augustynowicz:

Przychodząc do pracy w teatrze, zawsze zaczynam od tego, że to, że ktoś jest reżyserem, nie sytuuje go w pozycji nad, tylko że jesteśmy partnerami w grze i gra się tak jak partner pozwala.

Marek Fiedor:

Ścieranie się krańcowych koncepcji teatralnych, czyli jak teatr ma mówić, jak ma wyglądać język teatralny, praca z aktorem, praktyczne myślenie strukturami dramaturgicznymi.

Magda Stojowska:

Reżyser jako centralna figura. Niestety.

Remigiusz Brzyk:

Cecha negatywna: to jest to takie „reżyser – wszystko”. Ale wydaje mi się, że to się zmienia. Pozytywna: czułość na

aktora, nie tyle czułość, ile dostrzeżenie aktora, współtworzenie z aktorami.

Wojtek Rodak:

Myślę, że mimo wszystko jakiś rodzaj swobody. Nawet w przypadku bardziej konserwatywnego podejścia do teatru była jakaś odwaga działania.Na pewno otwartość, ekscytacja, jakiś eksperyment. Współpraca z wydziałem aktorskim, bo jednak młodzi aktorzy i aktorki zawsze były bardzo otwarte, zainteresowane pracą z nami.

Eliasz Niezgoda:

Zainteresowanie bardziej eksperymentalnymi czy autorskimi narracjami, feedback szkolny z grupą i z wykładowcami, przed pracą i w trakcie prób, długie rozmowy na temat projektu – to jest jeden z moich największych uzysków. I uważam, że teatr jest pracą wspólną, grupową, w której uczestniczy nie tylko zespół, ale też, właśnie jak w szkole, wykładowca czy koledzy z roku. I to jest świetny układ. Taka agora, na której można gadać, na której można coś razem robić.

Artykuł jest rozszerzoną wersją tekstu, który znajdzie się w tomie jubileuszowym *80 lat Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie 1946-2026*. Książka ukaże się nakładem

Akademii Sztuk Teatralnych im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie w październiku 2026 roku.

Wzór cytowania:

Gańczarczyk, Iga, *Momenty zwrotne*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2026, nr 193/194, doi: 10.34762/ngj7-8a43.

Autor/ka

Iga Gańczarczyk

Iga Gańczarczyk (iga.ganczarczyk@ast.krakow.pl) – dramaturżka, reżyserka, redaktorka Linii Teatralnej w Korporacji Ha!art, inicjatorka i członkini Pracowni Dramaturgicznej AST. Wykładowczyni na Wydziale Reżyserii i Dramaturgii AST w Krakowie. Współredaktorka (wraz z Olgą Katafiasz) książki *Dramaturgia. Przewodnik*, wydanej przez AST w Krakowie. ORCID: 0000-0001-9849-0615.

Przypisy

1. Ścieżka formalna była taka, że rektora powoływał minister kultury, oczywiście za zgodą partii.
2. „Odbyły się 2 sesje egzaminów wstępnych: w roku 1973 zdawało 26 kandydatów, przyjęto 7, w roku 1974 zdawało 18, przyjęto 5”.
3. Nazwa pochodzi od utworu *Lejbe i Siora, czyli Listy dwóch kochanków* Juliana Ursyna Niemcewicza z 1821 roku. Jan Maciejowski w książce o Golińskim mówi, że był to egzamin stosowany wcześniej przez prof. Bohdana Korzeniewskiego w Warszawie, zob. *Jerzy Golo Goliński – pedagog bez metody*, 2018, s. 34. Więcej: Kulczyński, 1991.
4. Podobny system etatowych asystentur dla studentów stosowano w Warszawie. W ten sposób w Teatrze Narodowym zatrudnieni byli Konrad Swinarski czy Jerzy Grzegorzewski.
5. Umowa dotyczyła Teatru im. Juliusza Słowackiego, Starego Teatru, Teatru Bagatela, Teatru Ludowego i Teatru Lalki i Maski Groteska.
6. Stan wojenny zniesiono 22 lipca 1983 roku, możliwe więc, że to „wydziałowa legenda”. Taką wersję wydarzeń przekazała mi Ewa Kutryś.
7. Widok na Kopiec Kościuszki z ul. Piłsudskiego.
8. Jerzy Trela był wówczas posłem na Sejm IX kadencji, członkiem Rady Konsultacyjnej przy Przewodniczącym Rady Państwa (był nim generał Jaruzelski), członkiem Narodowej Rady Kultury (NRK podlegała premierowi PRL). To także był sposób, by swoimi metodami coś dla

uczelni załatwić.
9. Marek Fiedor pracował na WRD w latach 1994-1999.
10. „Pamiętam, że było coś takiego, że pierwszy rok jest selekcyjny. I to nie była taka atmosfera, że po prostu próbuję, eksperymentuję, tylko jednak jak zrobić egzamin, żeby był zaliczony i żeby po prostu nie był tak dziwny, że się komuś nie spodoba" (Rozmowa z Wojtkiem Rodakiem, 2026).
11. Spektakl był opisany w „Dialogu" 27 sierpnia 2021, https://www.dialog-pismo.pl/przedstawienia/taki-rok [dostęp: 29.06.2026].
12. *Jubileuszowe Posiedzenie Rady Wydziału Reżyserii Dramatu*, reż. Agata Duda-Gracz, występują: Dziekan WRD Mikołaj Grabowski – Krzysztof Globisz, Prodziekan Ewa Kutryś – Agnieszka Mandat, prof. Jerzy Goliński – Jerzy Trela, prof. Jerzy Zegalski – Aleksander Fabisiak, prof. Jan Maciejowski – Leszek Piskorz, prof. Józef Opalski – Anna Polony, prof. Krystian Lupa – Roman Gancarczyk, prof. Ewa Miodońska-Brookes – Marta Stebnicka, prof. Katarzyna Fazan – Alejandro Muñoz, 28.10.1999, archiwum AST.
13. Dzisiejszej Sceny im. Stanislawa Wyspiańskiego.
14. Anna Augustynowicz, Marek Fiedor, Paweł Miśkiewicz.
15. Po Lupie dziekanem zostaje Jan Maciejowski (1996-1998), a następnie po jego rezygnacji na chwilę p.o. dziekana zostaje Józef Opalski.
16. Pełniła tę funkcję do 1993 roku.
17. W 2023 roku z inicjatywy ówczesnej dziekan WRD Olgi Katafiasz Wydział Reżyserii Dramatu zmienił nazwę na Wydział Reżyserii i Dramaturgii.
18. Magdalena Stojowska na specjalizacji reżyserskiej, ja na dramaturgicznej. W publikacjach AST dotyczących dramaturgii wdarł się błąd, że Magda przeniosła się pod koniec studiów na dramaturgię, wynikający stąd, że na tablicy z absolwentami naszego rocznika przy jej nazwisku jest adnotacja „(dramaturg teatru)". W rzeczywistości Magda Stojowska nigdy nie rozważała przejścia na dramaturgię, ukończyła studia dyplomem reżyserskim. Chciałabym w tym miejscu to wyjaśnić i sprostować.
19. Michał Borczuch studiował wcześniej na krakowskiej ASP.
20. Wojtek Rodak debiutował w Teatrze im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu spektaklem *Żeglarz* Szaniawskiego.
21. Z Pawłem Miśkiewiczem prowadziliśmy raz łączone zajęcia na trzecim roku WRD, podczas których studenci i studentka (Błażej Biegasiewicz, Stanisław Chludziński, Anna Obszańska, Marcel Osowicki, Piotr Pacześniak, Jakub Zalasa) przygotowali spektakl (*site-specific*) *Trylogia klimatyczna* Thomasa Köcka w ramach współpracy AST i UEK.

Bibliografia

Publikacje:

1946-2016. 70 lat Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie, red. B. Guczalska, PWST, Kraków 2017.

Dlaczego studenci nam nie ufają?, rozmowa Witolda Mrozka z Igą Gańczarczyk, „Gazeta Wyborcza", 30 marca 2021.

Dramaturgia. Przewodnik, red. I. Gańczarczyk, O. Katafiasz, AST, Kraków 2021.

Dramaturgia kryzysu. Rozmowy Martyny Wawrzyniak z osobami zajmującymi się dramaturgią, red. M. Wawrzyniak, AST, Kraków 2024.

Dzieciuchowicz, Iga, *Chłód intelektualny, rozmowa z Mikołajem Grabowskim*, „Notatnik Teatralny" 2008, nr 49-51.

Dzieciuchowicz, Iga, *Teatr rodzina patologiczna*, Agora, Warszawa 2025.

Gańczarczyk, Iga, *Świadectwa i deklaracje*, „Polish Theatre Journal" 2019, nr 1-2.

Grabowski, Mikołaj, *Wyznanie belfra*, „Notatnik Teatralny" 2002, nr 24-25.

Grotowski, Jerzy, *Do studentów i wykładowców PWST*, przemówienie na rok akademicki 1996/1997 z okazji pięćdziesięciolecia PWST w Krakowie spisane z nagrania magnetofonowego (nie sprawdzone przez autora), nagrania dokonano w Pontederze 7 czerwca 1996; przedruk w „Didaskaliach. Gazecie Teatralnej" 1999, nr 29, s. 2-3.

Gruszczyński, Piotr, *Ojcobójcy. Młodsi zdolniejsi w teatrze polskim*, W.A.B., Warszawa 2003.

Grzelewska, Kinga, *„Moja generacja jest szybka, kolorowa i przyszłościowa"*, „Notatnik Teatralny" 2002, nr 24-25.

Jerzy Golo Goliński – pedagog bez metody, red. E. Kutryś, Akademia Sztuk Teatralnych w Krakowie, 2018.

Keil, Marta; Stępniak, Grzegorz, *W pułapce dystansu, rozmowa z Michałem Borczuchem*, „Notatnik Teatralny" 2008, nr 49-51.

Kościelniak, Marcin, *Młodzi niezdolni i inne teksty o współczesnym teatrze*, WUJ, Kraków 2014.

Kulczyński, Jan, *Lejbeisiora*, [w:] *Warszawska Szkoła Teatralna. Szkice i wspomnienia*, PWST im. Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 1991.

Kwaśniewska-Mikuła, Monika, *#MeToo na rzecz przyszłości. Projekty artystyczne o przemocy (seksualnej) w teatrze*, WUJ, 2025.

Lupa, Krystian, *Krzysztof W.*, „Notatnik Teatralny" 2003, nr 28-29.

Łuszczyk, Katarzyna, *Podróż w siebie. Rozmowa z Jackiem Poniedziałkiem*, „Notatnik Teatralny" 2003, nr 28-29.

Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. L. Solskiego w trzydziestolecie istnienia, opracował E. Orzechowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977.

Maciejewski, Łukasz, *Dziwny dynamit. Rozmowa z Krystianem Lupą*, „Notatnik Teatralny" 2005, nr 38.

Maciejewski, Łukasz, *Nieadekwatność, rozmowa z Krystianem Lupą*, „Notatnik Teatralny" 2006, nr 43.

Maciejowski, Jan, *Gra w reżyserię. Od kształcenia do tworzenia*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Warszawa 2022.

Marzyciel. Z Grzegorzem Jarzyną rozmawia Krzysztof Mieszkowski, „Notatnik Teatralny" 2002, nr 24-25.

Niziołek, Grzegorz, *Sobowtór i utopia. Teatr Krystiana Lupy*, Universitas, Kraków 1997.

Niziołek, Grzegorz, *Warlikowski. Extra ecclesiam*, Homini, Kraków 2008.

Pawłowski, Roman, *Jarzyna i inni*, „Notatnik Teatralny" 2002, nr 24-25.

Rozmowa z Krystianem Lupą przeprowadzona przez Beatę Guczalską i Olgę Katafiasz w ramach sesji naukowej *Krakowska szkoła reżyserii*, zorganizowanej z okazji pięćdziesięciolecia WRD 20 listopada 2023. Tekst niepublikowany.

Sulima, Hubert, *Kupka w gniazdko. (kilka myśli o studiach na WRD AST Kraków)*, fb, 7.04.2021.

Sztarbowski Paweł, *Głęboki patriotyzm, rozmowa z Michałem Zadarą*, „Notatnik Teatralny" 2008, nr 49-51.

Sztarbowski Paweł, *Żadnej ideologii, rozmowa z Mają Kleczewską*, „Notatnik Teatralny" 2006, nr 43.

Zarzecki Krzysztof, *Uczeń*, notowała Iga Dzieciuchowicz, „Notatnik Teatralny" 2008, nr 49-51.

Zielińska Maryla, *Teatr gestów*, „Teatr" 2015, nr 3.

Żałosną rzeczą jest naśladować siebie, z Krystianem Lupą rozmawia Anna Sobańska, „Teatr" 1979, nr 15.

Dokumenty:

Elementy do sprawozdania rektora, przygotowane przez Wydział Reżyserii Dramatu, z 17 października 1974 roku, archiwum AST.

Nagranie spektaklu *Jubileuszowe Posiedzenie Rady Wydziału Reżyserii Dramatu*, reż. Agata Duda-Gracz, występują: Dziekan WRD Mikołaj Grabowski – Krzysztof Globisz, Prodziekan Ewa Kutryś – Agnieszka Mandat, prof. Jerzy Goliński – Jerzy Trela, prof. Jerzy Zegalski – Aleksander Fabisiak, prof. Jan Maciejowski – Leszek Piskorz, prof. Józef Opalski – Anna Polony, prof. Krystian Lupa – Roman Gancarczyk, prof. Ewa Miodońska-Brookes – Marta Stebnicka, prof. Katarzyna Fazan – Alejandro Muñoz, 28.10.1999, archiwum AST.

Protokół z posiedzenia Senatu PWST z 17 marca 1985 roku, archiwum AST.

Protokół z posiedzenia Senatu PWST, 10 maja 1999 roku, archiwum AST.

Protokół z posiedzenia wyborczego Rady Wydziału Reżyserii Dramatu w dniu 10 marca 1985 roku, pkt.9, archiwum AST.

Sprawozdanie z 3-letniej kadencji dziekana Wydziału Reżyserii, 1984 rok, archiwum AST.

Sprawozdanie z posiedzeń Senatu z lat 1973-74, archiwum AST.

Uchwała Senatu PWST Kraków przyjęta w dniu 16 lutego 1987 roku, archiwum AST.

Wyciąg z protokołu z posiedzenia Senatu 17 października 1957 roku w sprawie wydziału reżyserskiego, archiwum AST.

Wyciąg z protokołu z posiedzenia Senatu 24 lutego 1958 w sprawie wydziału reżyserskiego, archiwum AST.

Założenia programowe i organizacyjne Wydziału Reżyserii PWST w Krakowie, 1973 r., archiwum AST.

Zarządzenie Ministerstwa Kultury i Sztuki z dnia 21 lipca 1958 roku, archiwum AST.

„Zasady współpracy teatrów krakowskich z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną im. Ludwika Solskiego w Krakowie” z 25 kwietnia 1979 roku, archiwum AST.

Rozmowy, które przeprowadziłam specjalnie do tekstu:

Rozmowa z Ewą Kutryś, kwiecień 2026 rok [rozmowa nienagrywana].

Rozmowa z Anną Augustynowicz, kwiecień 2026.

Rozmowa z Markiem Fiedorem, kwiecień 2026.

Rozmowa z Remigiuszem Brzykiem, kwiecień 2026.

Rozmowa z Wojtkiem Rodakiem, kwiecień 2026.

Rozmowa z Pawłem Miśkiewiczem, maj 2026.

Rozmowa z Magdaleną Stojowską, maj 2026.

Rozmowa z Eliaszem Niezgodą, maj 2026.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/momenty-zwrotne*