

Barbara Pitak-Piaskowska

(Warszawa)

Problemy polskiego szkolnictwa teatralnego w latach 1945-1949 – próba rekonstrukcji

Problems of Polish theater higher education between 1945-1949 - an attempt to reconstruction

Abstrakt:

Celem niniejszego artykułu jest analiza odbudowy i rozwoju polskiego teatru po II wojnie światowej. Poruszony przez autorkę aspekt dotyczy sposobów kształtowania się szkolnictwa teatralnego w powojennej rzeczywistości, którego celem było stworzenie nowej profesjonalnej kadry teatralnej. Artykuł uwydatnia również trudności owej rekonstrukcji, polegające na nieustannym angażowaniu się władz komunistycznych w procesy kulturotwórcze.

Abstract:

The purpose of this article is to analyze the reconstruction and development of Polish theater after World War II. The main aspect presented by the author concerns the various ways of theatre education restoration in post-war reality, which main purpose was to format new professional theatre environment: actors, directors, set designers etc. Moreover, article emphasizes difficulties of this reconstruction consisting the constant involvement of contemporary communist authorities.

Rola teatru w społeczeństwie jest odwrotnie proporcjonalna do stanu stabilizacji tego społeczeństwa. Przede wszystkim stabilizacji socjalnej i poczucia bezpieczeństwa. W okresach historycznych sumujących niepokoje, odkrywających niepewność człowieka, wtedy gdy odczuwa on bardziej niż kiedykolwiek indziej swe zagrożenie – wysuwa teatr na czołowe miejsce, czyniąc zeń świadka, a jakże często i współuczestnika swego lęku. Szuka w nim pomocy, wierząc instynktownie w to, że ujawnione przestaje być dręczące.¹

¹ A. Hausbrandt, G. Holoubek, *Teatr jest światem*, Kraków 1986, s. 12.

Powyższe słowa Gustawa Holoubka uświadamiają nam ile dla społeczeństwa znaczyć może jego kultura. 1 września 1939 roku, to dzień, który zapoczątkował szereg wydarzeń, mających na celu niszczenie wszystkiego tego co okupantowi jawiło się jako rdzennie polskie. Wraz z nastaniem wojny, a także przez cały okres jej trwania Polska straciła setki wybitnych osobowości życia artystycznego, w tym wielu twórców teatralnych. Ogromniszczeń jakich doznała nasza kultura w latach 1939-1945 jest przerażający. Zburzone lub ciężko zniszczone budynki teatralne, nieustająca nagonka na polskich twórców, brak możliwości wystawiania przedstawień w ojczystym języku, zamknięcie Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, wreszcie wszechobecna atmosfera terroru, to tylko niektóre z przykładów świadczących o nieodwracalnych zmianach, do jakich doszło na polskiej mapie teatralnej w trakcie II wojny światowej. Nie dziwi zatem fakt, że wraz z końcem tego tragicznego czasu, naród przystąpił do odbudowy swego kraju. W zjednoczeniu sił przystąpiono do wznoszenia miast, domów, dróg, ulic, zaczęto stopniowo uruchamiać produkcję, handel, otwierano szkoły, uniwersytety – wreszcie zaczęło się też odradzać polskie życie teatralne. Jak miało się jednak okazać – proces ten nie należał do łatwych.

Dnia 7 grudnia 1947, w siedzibie Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej w Warszawie, odbyło się zebranie przedstawicieli polskiego świata teatralnego. Jednym z uczestników spotkania był Leon Kruczkowski, ówczesny wiceminister kultury i sztuki, który z przekonaniem uznał, że: „[...] w dotychczasowym 3-letnim okresie głównym zadaniem, na którym skoncentrowaliśmy cały wysiłek naszego narodu, było budowanie samych podstaw życia, żywiłowa konieczność zakładania podwalin przede wszystkim gospodarczych, technicznych, komunikacyjnych, prawnych, ustrojowych itd., bez których żadne życie w ogóle nie byłoby możliwe, a tym bardziej – życie kulturalne.”²

Kłopotliwy charakter powojennej sytuacji środowiska teatralnego wiązał się z tym, że nie dość, iż kierowały nim wewnętrzne zasady i potrzeby, to władze komunistyczne od początku zamierzały kontrolować to co się weń dzieje. Jak okazało się później, pomimo starań twórców, w socjalistycznej rzeczywistości, sztuka nie mogła pozostać w pełni suwerenna.

Nie dość, że rząd bacznie przyglądał się poczynaniom i wyborom polskich artystów, to środowisko teatralne nękał ciągły niedostatek wykształconych i wykwalifikowanych aktorów, reżyserów, scenografów itp. Lata wojny sprawiły, że zabrakło wielu twórców, którzy przed 1939 rokiem, święcili tryumfy na polskich scenach. Część z nich zginęła, często

² J. Kreczmar, *O nowe oblicze teatralne Polski*, w: „Teatr” 1947, nr 12, s. 4.

w tragicznych okolicznościach, część wyemigrowała, uciekając od miejsca, które przysporzyło tak wiele cierpień. Ci, którzy zostali przyczyniali się do odbudowy polskiej kultury. Na ruinach zbombardowanych i spalonych budynków teatralnych, w każdym miejscu gdzie zaczynało budzić się życie, gdzie pojawiali się ludzie, chętni do działania i do pracy – wszędzie tam zaczynano wystawiać spektakle i tworzyć prowizoryczny teatr. Właśnie w takich warunkach wracali do pracy znani artyści i rodziły się nowe polskie talenty aktorskie. Jak stwierdza Kreczmar, były to talenty „[...] nowe, zrodzone w podziemiu i te starsze, przechowywane przez lata wojny i okupacji. Rosły one i ogrzewały się w blasku nielicznych ocalałych słońc teatralnych, takich jak Jaracz, Osterwa, Schiller, Zelwerowicz, Wierciński, Adwentowicz, Horzyca, Brydziński, Leszczyński, Węgrzyn, Szyfman, Siemaszkowa, Solski czy wreszcie królująca szczęśliwie na scenach polskich Mieczysława Ćwiklińska.”³ Wokół wielkich osobowości sceny skupiali się ich uczniowie i uczennice, średnie pokolenie polskiego aktorstwa, któremu lata wojny odebrały możliwość nauki i ograniczyły artystyczny rozwój. Wreszcie, w tym samym czasie poczęły dojrzewać „... owe kiełkujące w wojennych ruinach młode pędy, silne, prężne, zahartowane w młodości trudnej i jałowej. Była to młodzież z podziemnych szkół i studiów teatralnych, członkowie zespołów oflagowych i innych, wreszcie zupełne samouki, amatorzy najróżniejszej proveniencji, którzy docierali do teatru najróżniejszymi drogami i z najróżniejszych powodów.”⁴

Wyjątkowo trudną kwestią, którą należało rozwiązać była zarówno obecność wykwalifikowanych profesjonalistów jak i amatorów wiążących swą przyszłość ze światem sztuki. Ciężar odbudowy środowiska teatralnego, a także odpowiedzialność za jego rozwój oraz poziom polskiego aktorstwa – spoczywały na barkach tych dwóch różniących się od siebie grup. Ku frustracji artystów pokroju Zelwerowicza, Solskiego czy Osterwy, amatorów zaczęło pojawiać się zdecydowanie więcej aniżeli profesjonalistów. Szczególnie ludzie młodzi, w większości nie zdający sobie sprawy z takiego stanu rzeczy, kontynuowali to czego udało im się nauczyć w prowincjonalnych lub podziemnych ośrodkach teatralnych, nie mogących poszczycić się wysokim poziomem artystycznym. Wkrótce, na pospiesznie organizowanych scenkach teatralnych w różnych miastach kraju, zaczęły królować płaskie komedie i mieszczańskie farsy, będące najmniej ambitnym gatunkiem repertuaru, przedstawiane przez amatorów na wyjątkowo niskim poziomie. To zjawisko, Jan Kreczmar

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

otwarcie nazywa „szmirą” z oburzeniem stwierdzając, że rozprzestrzeniać się zaczęła w zastraszającym tempie.⁵

Znaczne różnice w sposobie uprawiania aktorstwa, a także funkcjonowanie na przeciwległych biegunach polskiego życia teatralnego amatorów oraz profesjonalistów, przyczyniło się do powstania ogromnej przepaści, którą trzeba było zlikwidować. Artyści, godnie reprezentujący ambicje aktorskiego stanu i hołdujący najlepszym tradycjom przedwojennego teatru, amatorszczyznę uznali, za „często budzącą nadzieję, ale sparaliżowaną brakiem rzemiosła bądź też cynicznie eksploatującą najniższe gusta niewybrednej publiczności.”⁶ Zrodziło się więc pragnienie, by przestali uprawiać zawód ludzie bez pogłębionych kwalifikacji. Nie można było pozwolić, aby na deskach teatrów pojawiły się osoby bez należytej dykcji, impostacji i sprawności taneczno-ruchowej, nieprzygotowani również w zakresie ogólnej wiedzy humanistycznej.

[N]iestety, ze szmirą aktorską godzono się nazbyt łatwo lub jej w ogóle nie dostrzegano. Nie przywiązywały do niej należytego znaczenia ani władze państwowe, próbujące już wtedy podporządkować sobie pracę naszych teatrów, ani krytyka, która mając znaczne zasługi na polu walki o poziom repertuaru zadowalała się nazbyt często aktorstwem, stojącym wciąż jeszcze na poziomie prowincjonalnej amatorszczyzny.⁷

Taka sytuacja doprowadziła do żalospnego stanu fachowości i moralności aktorskiej wspólnoty w powojennej Polsce. Pozostawienie spraw własnemu biegowi zweryfikowało jednak szereg problemów nurtujących środowisko teatralne. Nieprzystosowanie warsztatu aktorskiego do nowych i coraz trudniejszych zadań, jakie stawiał przed aktorami różnorodny repertuar oraz tendencja poszukiwania nowatorskich form inscenizacyjnych, z czasem doprowadziły do „naturalnej selekcji”. Wielu aktorów, którzy swe pierwsze kroki stawiali w amatorskich grupach, a krótko potem pojawiali się na profesjonalnej scenie, z biegiem czasu nabrało ogłady i okrzepło w praktyce teatralnej. „Rzesze amatorów i niedokształconych zapaleńców, którzy zaczączeni teatrem wstąpili na deski sceniczne, często nie rozumiejąc na czym polega zawód, który ich tak pociąga – zaczęły chyba poznawać trudne i skomplikowane rzemiosło aktorskie, wyłaniając często spośród siebie szczerze i świeże talenty.”⁸

⁵ Zob. J. Kreczmar, op. cit., s. 5.

⁶ J. Kreczmar, *Polska sztuka aktorska po wojnie*, w: „Teatr” 1969, nr 13, s. 14.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

Zmieniło się też nastawienie i percepcja widzów. Okrutne doświadczenia z czasów wojny sprawiły, że razić zaczęła wszelka przesada w okazywaniu cierpienia, bohaterskie pozy i teatralny patos. Przepuszczono atak na fałsz, zgrywanie się, sztampowe i przesadne ukazywanie emocji, na przysłowiowy „przerost formy nad treścią”. Coraz większą wagę zaczęto przywiązywać do sensu i logiki działania postaci scenicznych. Środki aktorskie musiały stać się bardziej oszczędne i skromne. Teatr przeszedł istną rewolucję, kiedy wśród artystów pojawiło się pojęcie „aktorstwa intelektualnego”. Hasło to pomogło zlikwidować wewnętrzną pustkę i teatralną pozę. Przyszło też z pomocą ówczesnym pedagogom teatralnym, którym zależało na utrzymaniu wysokiego poziomu polskiej sztuki aktorskiej i teatralnej. Wreszcie wprowadzono państwowe egzaminy, dla zaludniających polskie sceny amatorów. Dla potencjalnych kandydatów na aktorów, reżyserów czy scenografów zaczęto otwierać państwowe szkoły teatralne. Selekcja do jakiej dochodziło w trakcie egzaminów wstępnych, miała oczyścić polskie sceny z osób niezdolnionych i nie rokujących nadziei na przyszłość. Okres ten tak wspomina w swej książce Ignacy Gogolewski, który rozpoczął studia w 1949 roku w dopiero co przeniesionej z Łodzi do Warszawy, Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej:

Mnie przyszło studiować z Lucyną Winnicką, Niną Traczykową, Jankiem Bratkowskim, Witkiem Skaruchem, Romkiem Kłosowskim, Marianem Noskiem, Ryszardem Bacciarellim... Niektórzy moi koledzy byli już po polonistyce, po dwóch, trzech latach prawa, więc intelektualnie znacznie dojrzałsi ode mnie. [...] Z jednej strony dyscyplina, wypełnianie zobowiązań – żądano od nas punktualności, subordynacji i szacunku. Nie było do pomyslenia, aby uczeń wszedł w jakieś polemiki z profesorem, w tzw. wymianę myśli. [...] Cóż taki młodzian z Otwocka czy Lubartowa mógł powiedzieć Wyrzykowskiemu, Świdierskiemu – jak ma recytować sonet Mickiewicza? [...] Z drugiej strony misyjność, posłannictwo... Świadomość wyjścia poza teren czysto zawodowy, odpowiedzialność za słowo, obowiązek kształtowania charakterów, szczególnie młodego pokolenia. Takiego teatru, wpatzonego w wyższe cele, nauczono mnie i takiemu staram się być wierny przez całe swoje zawodowe życie.⁹

W związku z trudną sytuacją powojennego teatru, wprowadzenie natychmiastowych zmian w postaci zorganizowania zinstytucjonalizowanego szkolnictwa teatralnego – wysuwało się na

⁹ I. Gogolewski, *Od Gustawa- Konrada do... Antka Boryny*, Warszawa 2008, s. 91.

plan pierwszy. Nasza bogata i piękna tradycja nauczania w kierunku sztuk scenicznych sięga przecież roku 1811, kiedy to Wojciech Bogusławskich założył Szkołę Dramatyczną. Ponad sto lat później, w 1932 roku, założono Państwowy Instytut Sztuki Teatralnej, którego powstanie uznaje się za właściwe zinstytucjonalizowanie ram kształcenia dla teatru przy wsparciu władz Rzeczypospolitej. Założony przez Aleksandra Zelwerowicza PIST nie przerwał działalności w trakcie wojny. Studentami biorącymi udział w podziemnych i tajnych zajęciach instytutu byli m. in. Andrzej Łapicki i Zofia Mrozowska. Jawną działalność PIST wznowił w 1945 roku w Łodzi. Rok później w jego miejsce utworzono Państwową Wyższą Szkołę Teatralną. To był moment przełomowy. Otwarcie pierwszej po wojnie szkoły teatralnej było znakiem czasu i zapowiedzią nadchodzących zmian. Rektorem szkoły i dziekanem wydziału reżyserii został Leon Schiller, dziekanem wydziału aktorskiego – Aleksander Zelwerowicz, a wydziału dramatycznego – Bohdan Korzeniewski.

1-go października br. otwarta została, z dawna planowana i długo oczekiwana, Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie, z tymczasową siedzibą w Łodzi. [...] Szkoła współpracować będzie ściśle z Państwowym Teatrem Wojska Polskiego w Łodzi i pozostającym pod tym samym kierownictwem artystycznym Teatrem TUR, prócz tego rozporządzać będzie własną sceną doświadczalną, na której wskrzeszone zostaną dobre tradycje „warsztatu teatralnego” [...] Poza zadaniami czysto pedagogicznymi ma jeszcze Wyższa Szkoła Teatralna inne cele. Zamierza ona skupić dookoła siebie wszystkich co dążą do stworzenia Nowego Teatru w Nowej Polsce i chcą wypowiedzieć walkę panującej na scenach naszych staroświecczyźnie, zaściankowości, dyletantyzmowi [...].¹⁰

Wydarzenie to nie umknęło też uwadze ówczesnych władz, które przywiązywały dużą wagę do reformy teatralnej. Zdawano sobie bowiem sprawę, że teatr może być istotnym narzędziem służącym podtrzymywaniu ducha socjalistycznego w społeczeństwie. Na uroczystym otwarciu PWST w Łodzi pojawili się przedstawiciele władz: krajowych oraz władz miejskich i wojewódzkich. „Dyrektor Rusinek przemawiając w imieniu Ministra Kultury i Sztuki, złożył podziękowanie inicjatorom i organizatorom Szkoły i dał wyraz wielkim nadziejom, jakie z działalnością jej (szkoły) są związane. Prof. Bogdan Korzeniewski wygłosił wykład inauguracyjny pt. «Pochwała Wojciecha Bogusławskiego», jako zapowiedź wysokiego

¹⁰ *Wspólna praca teatralna*, „Łódź Teatralna” 1946/1947, nr 1, s. 16.

poziomu naukowego.”¹¹ Rozwój szkolnictwa teatralnego w Polsce odbywał się więc pod bacznym okiem komunistycznych władz, które postanowiły:

[R]ealizować wypracowaną przez środowisko [czyli Tajną Radę Teatralną, działającą w czasie wojny] reformę szkolnictwa teatralnego, postulującą utworzenie Wyższej Szkoły Teatralnej typu akademickiego z trzema wydziałami, reżyserskim i dramaturgicznym oraz z trzema kursami specjalnymi: dla scenografów, aktorów i reżyserów operowych oraz dla instruktorów teatrów niezawodowych. Przewidywano także potrzebę otwierania w miastach uniwersyteckich szkół sztuki aktorskiej, działających przy teatrach, w których obowiązywać miał trzyletni tok nauki. Aktor mógłby wtedy angażować się w dowolnym teatrze i po dwóch latach praktyki scenicznej uzyskać pełne uprawnienia aktorskie, po zdaniu uzupełniających egzaminów przed komisją Szkoły Wyższej. Nauka oczywiście miała być bezpłatna, na co ludowe władze przystawały.”¹²

Co ciekawe, opisany powyżej model szkolnictwa został w sporej części zrealizowany, za aprobatą zarówno środowiska teatralnego jak i władz państwowych. Wraz z otwarciem PWST rozpoczął się ważny okres w dziejach polskiego szkolnictwa artystycznego.

Pod przewodnictwem Leona Schillera działał wydział reżyserii. Kształcili się nań nie tylko przyszli reżyserzy, ale także scenografowie, którzy w tym miejscu dopełniali swoje studia teatralne. Wart odnotowania jest fakt, iż możliwość podjęcia studiów mieli również kandydaci, którzy odbyli już jakieś studia w dziedzinie artystycznej lub posiadali paroletnią praktykę sceniczną.

„Wyższa Szkoła Teatralna uruchomiła również Wydział Dramaturgiczny, który kształci: 1) funkcjonariuszy teatralnych w zakresie zwanym literackim oraz 2) ludzi zajmujących się sprawami bieżącego życia teatralnego (publicystów, krytyków).”¹³ Zadaniem tego wydziału, nie było jednak kształcenie wyłącznie historyków teatru, skupionych na działalności naukowej. Tym samym, mieli oni odbywać swe studia łącznie z adeptami aktorstwa i reżyserii. Taka postawa, zakładała rozumienie dramaturga jako człowieka zajmującego się praktyczną stroną przygotowywania spektaklu, który bezpośrednio uczestniczy w jego tworzeniu. Zgodnie z tymi założeniami, dramaturg winien dokonywać

¹¹ *Otwarcie Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Łodzi*, „Łódź Teatralna” 1946/1947, nr 2, s. 39.

¹² M. Kuraś, *Zniewalanie teatru. Polityka teatralna 1944–1949*, w: „Pamiętnik Teatralny” 2008, z. 3-4, s. 111-112.

¹³ H. Szletyński, *Sprawy szkolnictwa teatralnego*, w: „Teatr” 1947, nr 3, s. 15.

analizy tekstu widowiska w sensie teatralnym, a także umieć opracować inscenizację dramaturgiczną.

Szereg wątpliwości wzbudzała sprawa kształcenia scenografów. Wreszcie, we wrześniu 1946 roku, w wyniku ożywionych dyskusji w Ministerstwie Kultury i Sztuki uznano, że scenografów kształcić się będzie przede wszystkim w szkołach plastycznych. „Kandydat na d e k o r a t o r a teatralnego musi najpierw posiadać zasadnicze umiejętności i biegłości plastyczne w połączeniu z ogólną kulturą plastyczną, natomiast poświęcenie się pracy w teatrze staje się rodzajem s p e c j a l i z a c j i, którą można opanować dopiero na dalszym etapie. [...] Obecnie Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie powołała do życia k a t e d r ę i z a k ł a d p l a s t y k i w i d o w i s k o w e j, powierzając kierownictwo Władysławowi Daszewskiemu.”¹⁴ W następstwie tego, zadaniem przyszłego scenografa stała się lektura literatury dramatycznej, analiza form inscenizacji oraz badania nad socjologią teatru. Szczególny nacisk kładziono zaś na rozwój umiejętności dotyczących projektowania oraz nadzoru nad wykonaniem scenografii widowiska teatralnego. „Natomiast studium r e a l i z a c j i widowiska teatralnego we wszystkich fazach – od lektury i analizy egzemplarza, aż do próby generalnej – odbywać się będzie w łączności z Wydziałem Reżyserskim W.S.T., co będzie wspólnym zyskiem, gdyż w ten sposób studenci tego wydziału będą zdobywali niezbędną dla reżysera umiejętność współpracy ze scenografem.”¹⁵

W PWST z siedzibą w Łodzi, prowadzono również dwa rodzaje kursów zawodowych: operowy i instruktorów teatralnych, dla osób chcących docelowo prowadzić zajęcia teatralne w domach kultury bądź innych lokalnych instytucjach.

Co ciekawe, szkoła teatralna, posiadała też prawo egzaminowania adeptów wywodzących się z różnych zespołów teatralnych, a egzaminy miały charakter eksternistyczny. Zgodnie z koncepcją Schillera, celem szkoły było bowiem objęcie kształceniem wszystkich chcących funkcjonować w polskim środowisku teatralnym. W PWST Schiller zgromadził świetną kadrę dydaktyczną. Byli to zarówno profesorowie uczący przedmiotów zawodowych (m.in. Erwin Axer, Tadeusz Byrski, Władysław Daszewski, Ryszard Ordyński, Stanisława Perzanowska, Henryk Szletyński, Jan Świdorski), jak i teoretycznych, którzy byli pracownikami Uniwersytetu Łódzkiego (m.in. Zofia Lissa, Stanisław Ossowski, Mieczysław Wallis, Stefan Żółkiewski).

Obok braku wykwalifikowanych aktorów, reżyserów i scenografów, powoli odradzające się polskie teatry, cierpiały też na chroniczny brak krawców, perukarzy,

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem, s. 17.

charakteryzatorów, elektryków-oświetleniowców oraz modelatorów. Sprawne i kompetentne zorganizowanie szkoleń bądź kursów dla wyżej wymienionych wykonawców, zależało od pierwotnego ustalenia zasad i form ich kształcenia. Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna, była wówczas jedyną w Polsce szkołą przygotowującą do zawodów związanych ze sztuką sceniczną. Zaczęto zadawać sobie więc pytanie, czy poza tą instytucją powinny powstawać w kraju nowe ośrodki tego rodzaju. Zapewne odpowiedź byłaby twierdzącą, gdyby nie fakt, że brakowało wówczas wykwalifikowanej kadry nauczycielskiej. Mając zatem na względzie jak najlepsze rezultaty kształcenia przyszłych twórców polskiego teatru, jeszcze przez jakiś czas kierowano adeptów sztuki aktorskiej do Wyższej Szkoły Teatralnej. Mając jednak na uwadze, że celem szkół teatralnych ma być przygotowanie jak największej liczby profesjonalnych aktorów, opracowano nową formalną regułę. W większych ośrodkach miejskich, przy teatrach oraz tam, gdzie stwierdzi się obecność utalentowanych aktorów-pedagogów, mogą powstać nowe szkoły aktorskie typu średniego. „Szkoly, o których teraz mówimy, byłyby na stopniu średniej szkoły artystycznej, z czego wynika, że ich absolwenci otrzymywaliby z ukończenia studiów świadectwa niższego stopnia, aniżeli dyplom Wyższej Szkoły Teatralnej.”¹⁶ Podobnie jak w przypadku słuchaczy szkoły wyższej, uznano, że po trzech latach nauki, wymagany będzie rok praktyki na scenie teatru, w którym kandydat do tej pory przygotowywał się do zawodu. Dopiero po zakończeniu okresu praktyk – zatem łącznie po czterech latach nauki – adept miałby otrzymać świadectwo ukończenia szkoły aktorskiej. Jak miało się wkrótce okazać, po ukończeniu nauki i kilku latach pracy na scenie dowolnego teatru instytucjonalnego, można było przystąpić do eksternistycznych egzaminów na PWST. W przypadku pozytywnego wyniku egzaminu, kandydata otrzymuje dyplom PWST, co automatycznie dawało status członka Związku Artystów Scen Polskich. Na pierwszej konferencji Sekcji Szkolnictwa Artystycznego Rady Szkół Wyższych podkreślono jednak, że szkoły typu średniego, o których była mowa, powinny nieprzerwanie pracować w ścisłej łączności z Państwową Wyższą Szkołą Teatralną. „PWST powinna nie tylko kształcić praktyków teatralnych na poszczególne odcinki, ale przyczynić się do rozwinięcia pewnych spraw merytorycznych i podstawowych. [...] biorąc przykładowo, Wydział Aktorski winien zająć stanowisko ugruntowania takiej rzeczywistości, o której będziemy mogli powiedzieć: «Mamy aktorów i mamy sztukę aktorską».”¹⁷ Mogła to uczynić jedynie gromada artystów, historyków teatru i działaczy społecznych, którzy winni być złączeni wspólną ideą

¹⁶ Ibidem, s. 19.

¹⁷ Ibidem.

poświęcenia swych sił sprawie Nowej Sceny Polskiej. Do objęcia takiego stanowiska nieustannie zaś nawoływano.

Przełomowym dla PWST rokiem okazał się okres na przełomie lat 1948/1949. Jako że w Łodzi nie udało się szkole zdobyć własnej bursy ani budynku, mogącego służyć za szkolny teatr, zdecydowano się przenieść jej siedzibę do stolicy. Brak bursy wpływał bowiem na ograniczony dopływ zamiejscowej młodzieży, co utrudniało realizację założonego przez władze szkoły programu rozwoju. Po czterech latach od zakończenia wojny, Warszawa zaczynała podnosić się z ruin i coraz więcej Polaków decydowało się tam osiedlić. Dotyczyło to także kadry profesorów wykładających na PWST.

Kolejnym problemem, tym razem dla władz komunistycznych, okazało się oddalenie szkoły od siedziby Ministerstwa Kultury i Sztuki. Przez cały okres funkcjonowania placówki w Łodzi, była ona praktycznie samodzielna. We wszystkich trudnościach związanych ze sprawami organizacyjnymi, programowymi i pedagogicznymi, radzono sobie indywidualnie – w wewnętrznych strukturach szkoły. Przeniesienie siedziby PWST do Warszawy, poskutkowało zacieśnieniem relacji między władzami szkoły a ówczesnym rządem. „P.W.S.T., pierwsza z uczelni artystycznych, podjęła też próbę uświadomienia i uczulenia politycznego i społecznego słuchaczy, wprowadzając [...] naukę o Polsce i świecie współczesnym do programu nauczania i do programu egzaminów wstępnych, a nawet obarczyła wymaganiem znajomości tego przedmiotu eksternistów.”¹⁸ Poszerzony program nauczania, miał wkrótce przyczynić się do zwiększenia aktywności studentów w życiu politycznym i społecznym. Do czulej postawy na wszystko co się wówczas w kraju działo, nawoływał na uroczystej inauguracji roku akademickiego minister Sokorski, który w swym wystąpieniu nakreślił „ideologiczne dążności obecnego okresu, który wymaga od twórców sztuki czynnego udziału w życiu Państwa i społeczeństwa.”¹⁹ Stwierdził też, że „Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna złożyła już dowody zrozumienia dążeń nowej epoki i nie zawiedzie na pewno pokładanych w niej nadziei.”²⁰

¹⁸ I. Filozof- Korzyniewska, *Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna w Warszawie z tymczasową siedzibą w Łodzi*, w: „Teatr” 1949, nr 1, s. 27.

¹⁹ Ibidem, s. 32

²⁰ Ibidem.