

**Recenzja**  
**dorobku artystycznego, pedagogicznego oraz rozprawy doktorskiej i zgłoszonego dzieła**  
**mgr Michała Zadary**  
**w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk teatralnych.**

Michała Zadarę poznałam w 2000 roku jako przyszłego studenta Wydziału Reżyserii Dramatu ówczesnej Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie (obecnie Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie). Do dziś pamiętam jego egzemplarz reżyserski na podstawie „Wizyty starszej pani” Durrenmatta złożony podczas rekrutacji i jego rozmowę o tym egzemplarzu. Już wtedy zderzyliśmy się z jego świeżością patrzenia i czytania; było to skutkiem tego, że wykształcenie zdobywał Michał Zadara poza Polską i nie został wyedukowany naszymi szkolnymi lekturami, ich obowiązującymi interpretacjami i gotowymi odpowiedziami na pytania „co poeta miał na myśli...” Wspominam o tym dlatego, że cała jego późniejsza droga odkrywania w teatrze tekstów zdawać by się mogło dawno odkrytych jest – w moim przekonaniu – pochodną tego uczniowskiego niesformatowania i odwagi stawiania prostych pytań.

Jego wykształcenie i zdobyte doświadczenia są udokumentowane w załączonych do postępowania materiałach nie ma więc konieczności wyszczególniania ich tutaj. Również informacje o jego pracy pedagogicznej – zarówno tej w Akademii Teatralnej w Warszawie jak i o warsztatach prowadzonych w krakowskiej szkole teatralnej - są dowodem nieustanych poszukiwań nowych form teatralnej rozmowy Michała Zadary z widzami, z młodymi odbiorcami kultury.

Zadara namawia ich do zadawania sobie tekstem dramatu i budowanym spektaklem teatralnym pytań najprostszycy a nie podążania za utartymi i gotowymi schematami czytania i interpretacji. Jego pytania przez swą prostotę mogą wydawać się natarchywe i niedojrzałe, jak pytania dziecka, ale przez to pozwalają często dotrzeć głębiej do przesłania tekstu i rozumieć go oczyszczoną głową...

Tak było w przypadku prac egzaminacyjnych studenta Zadary w uczelni nad tekstami „Fantazego”, „Wesela” czy „Księdza Marka”, kiedy świeżość czytania dramatu dała mu szansę na znalezienie celnych scenicznych znaków.

Podobne strategie znajduję w przedstawionej przez mgr Zadarę pisemnej rozprawie doktorskiej zatytułowanej „Architektura chaosu: Dziady Adama Mickiewicza w całości”. Praca ta nie jest wprost opisem dzieła czyli zgłoszonego do przewodu spektaklu, ale stanowi próbę zapisu drogi reżysera w przedzieraniu się przez te niejednorodne stylistycznie teksty Mickiewicza, które składają się na zjawisko literackie noszące tytuł „Dziady”. Z punktu widzenia historyka literatury zapis tych rozważań mgr Zadary, pytania jakie stawia tekstem Mickiewicza oraz wyciągane z tych badań wnioski są być może w wielu aspektach nie do przyjęcia. Ale przecież Zadara – stawiając te swoje naiwne zda się pytania - nie ma zamiaru wchodzić w spór z uniwersyteckimi badaczami zawitości „Dziadów”. On je czyta pod kątem tego jak ten chaos konstrukcyjny wszystkich znanych nam części utworu „postawić /ustawić” na scenie. Teatr nie może i nie chce pokazywać na scenie mnogości interpretacji, polemik badawczych – nawet jeśli napomknie o nich w programie do spektaklu to dla widza nie musi z tego wiele wynikać. Widz patrzy i słucha/ogląda to, co staje się na scenie na jego

oczach i włącza swoje narzędzia poznania/badania tego scenicznego świata. Starzy pedagodzy w akademii teatralnej zwykli mówić do studentów: co innego wiedzieć, a co innego widzieć... W teatrze mamy szansę widzieć chaos „Dziadów” i tym tropem poszedł mgr Zadara stawiając swoje wręcz irytujące pytania temu tekstowi. W swych publicznych wypowiedziach poprzedzających realizację „Dziadów”, która była rozciągnięta w czasie od 3 grudnia 2013 roku, czyli rozpoczęcia prób na podstawie I, II i IV części „Dziadów” oraz wiersza „Upiór” do premiery całości 20 lutego 2016 roku, reżyser wielokrotnie deklarował, że interesuje go teatr, a nie tradycyjne czytanie „Dziadów” w kontekście sporów o Polskę. Wdzierając się w ten poetycki tekst i rzucając wyzwanie jego dotychczasowym inscenizacjom z rozmachem i bezczelnością przystąpił do czytania „Dziadów” na własnych warunkach. W przestawionej pracy pisemnej śledzimy jak Michał Zadara rozpoznając motywy, tematy, obrazy, struktury i cechy formalne poszczególnych części przyspila niektóre słowa i zwroty ( np. „śpiewanie”, „badanie”, „tajne sprężyny”, „dziad”, „dziady”, „śpiewak”), które posłużą mu jako tropy w budowaniu znaków i znaczeń scenicznych. Śledząc i rozpoznając pozorne – jak sam twierdzi – sprzeczności i nieczytelności tekstu znajduje w nich reżyser szansę na budowanie napięć w planowanej strukturze scenicznej. Posługuje się matematyką by policzyć w wersach długość np. poszczególnych scen III części i widząc taki wykres wyciąga wnioski o symetrycznej klarownej strukturze kompozycyjnej tej części utworu Mickiewicza, która będzie mu pomocna w ustanawianiu scenicznych działań. Uciekając od obiegowych opisów na temat tego czym jest ten „romantyczny arcydramat” mgr Zadara dość bezceremonialnie tytułuje rozdział swojej dysertacji „Dziady” nie są o tym, o czym myślimy, że są”, by następnie ujawnić swoje odkrywanie Mickiewiczowskich kodów. Przedstawiając skrupulatnie swoje wyliczenie wszystkich 11 (!) tekstów Mickiewicza pisanych lub publikowanych pod nazwą „Dziady” (które w jednym z wywiadów reżyser określił jako zbiór luźno powiązanych sztuk, poematów i tekstów prozą udających w zamyśle coś starego) podkreśla ich różnorodność gatunkową, językową i znaczeniową, która będzie musiała być widoczna i czytelna na scenie. Mimo tej różnorodności, dającej wrażenie chaosu, znajduje i nazywa ten element, który stanowić będzie o spójności scenicznego świata „Dziadów”. Píše Michał Zadara w swej dysertacji (str. 28): "Wszystkie części „Dziadów” powracają do tematu wyobcowania człowieka spośród innych ludzi. ( ....) Te lustrzane odbicia wyobcowanych bohaterów tworzą temat, który konsekwentnie ciągnie się przez wszystkie części. To oni – wyobcowani – są tytułowymi dziadami. "Dziady" - czyli upiory lub ludzie, którzy za życia dzielą los upiorów: niezrozumiani i wzgardzeni przez innych ludzi. Przez innych nawet nie traktowani jak ludzie". Można stąd wyczytać, że Michał Zadara interpretując nasz narodowy dramat jako anarchiczny tekst o jednostkach niedostosowanych, dzikich, wyobcowanych, łamiących zasady i nie potrafiących odnaleźć się we wspólnocie projektuje tym spektaklem jakąś przebudowę tej zagubionej wspólnotowości. ...

Istotnym zabiegiem dramaturgicznym jest zmiana przez Zadarę kolejności poszczególnych części tekstów Mickiewicza i ułożenie ich na potrzeby przedstawienia w „numeracji autora, „ jak to określił reżyser (czyli cz. I + wiersz Upiór, cz. II, cz. III + Ustęp, cz. IV), a nie w kolejności pisania przez poetę poszczególnych części (czyli II-IV-I-II) jak to ustalili krytycy i badacze literatury. Z części pisemnej pracy warte rozważenia są uwagi mgr Zadary o braku jednego głównego bohatera Mickiewiczowskich „Dziadów”, bo jednak w realizacji teatralnej powierzył reżyser rolę wszystkich wcieleń postaci „głównego bohatera” (Myśliwego, Gustawa, Konrada) jednemu aktorowi – Bartoszowi Porczykowi. Choć związek między tymi granymi przez aktora postaciami nie jest tak wprost oczywisty. Analiza faktu, że u Mickiewicza taka postać jak Gustaw/Konrad nie występuje jest

dla Michała Zadary podstawową metodą czytania znaczeń tekstu autora, które muszą się potem zmaterializować na scenie. Praca pisemna wprowadza nas też w rozczytywanie przez reżysera przestrzeni dramatu (które odnajdziemy potem w budowaniu sytuacji scenicznych spektaklu) oraz jego muzyczności. Ta ostatnia kategoria ma ogromne znaczenie dla śpiewającego duże partie tekstu Konrada i Gustawa w wykonaniu Porczyka oraz dla całej muzycznej konwencji, w której ustawiona w przedstawieniu jest III część (czyli m. in. Salon Warszawski i Bal u Senatora) oraz budowania przestrzeni części Ustępu w formie instalacji wizualno – dźwiękowej z wniesionymi instrumentami muzycznymi itd. Ważne dla prześledzenia prób porządkowania chaosu Mickiewiczowskich „Dziadów” jest zamieszczenie przez mgr Zadarę w jego dysertacji spisu jedenastu części tekstów, których użył w budowaniu zrębu scenariuszowego do swego przedstawienia (str. 7-8 pracy pisemnej) oraz następnie (na str. 61 – 62) - w formie Załącznika 2 – opisu czasowego „Dziadów” bez skrótów. Porównanie tych dwóch wyliczeń pozwala prześledzić jego drogę pracy nad porządkowaniem tekstu przyszłego widowiska.

Wszystkie powyżej zasygnalizowane tropy badania i czytania Mickiewiczowskiego tekstu możemy odnaleźć i prześledzić w zrealizowanym przez Michała Zadarę spektaklu, który w swej premierowej wersji trwał 14 godzin (rozpoczął się o godzinie 12 w południe i skończył około 2 w nocy). Mamy więc do czynienia ze zjawiskiem artystycznie nowym, z gigantycznym projektem teatralnym badającym nie tylko tekst Mickiewicza, materialność jego teatralnej realizacji, komunikatywność z widzami, ale i granice wytrzymałości/wyporności takiego doświadczenia teatralnego. Spektakl ten zaistniał w przestrzeni publicznej nie tylko z uwagi na czas trwania, ale przede wszystkim z uwagi na rezonans widowni; stał się bowiem rodzajem wyprawy poznawczej dla widza, szansą na dialog z tym obowiązkowym narodowym tekstem. Młoda widownia, która jest głównym adresatem i odbiorcą tego widowiska, utożsamiała się z tak postawionym i badanym przez reżysera tematem iż podstawową perspektywą teatralnego czytania przez niego „Dziadów” jest perspektywa jednostki, próby budowania przez nią wspólnoty i odnalezienia we wspólnocie swojego własnego losu. Ten wspólnotowy akt doświadczenia najważniejszego tekstu polskiej kultury pozwala na przepływ energii między poetą a widownią. Takie stawianie akcentów znaczeniowych przez Zadarę, który ani na chwilę nie traci z oczu swej widowni, kazało mu wybrać do realizacji scenicznej środki znane widowni żyjącej w czasach sieci i popkultury: gra, zabawa i obrzęd przenikają się w tym widowisku na wielu płaszczyznach i są jak model do składania. Staje się to możliwe m. in. i dlatego, że reżyser mocno osadził postaci tego widowiska we współczesności, w znanym widowni świecie. I mimo, że mówią do siebie i do nas XIX -wiecznym językiem wieszcza twórca spektaklu pilnował, by ten język nie uwznioślił postaci, by nie oddzielił ich od dzisiejszej widowni. To osadzenie postaci we współczesności jest też widoczne w kostiumach, w gestach aktorów, w sposobie podawania poetyckiego tekstu bez jego melodii czy nawet rytmu, często z manifestowaną ironią, a nawet recytacyjną manierą. Michał Zadara, wykorzystując tak różne środki teatralne, celowo ostro zaznaczał miejsca łączenia /szwy różnorodnych tekstów Mickiewicza, które tworzą jego „całość” sceniczną, wręcz akcentował ich różnorodność i niedopasowanie oraz ich potencjał performatywny. Jednocześnie nie próbował budować na scenie jakiegokolwiek logicznej spójności lecz wykorzystując otwartą strukturę tekstu Mickiewicza budował na scenie „dzieło w ruchu” i przez wielokształtność całości tekstu tworzył wielokształtną strukturę tego widowiska będącego kilkunastogodzinnym maratonem badawczym. Dlatego na scenie „widzimy” i słyszymy tekst Mickiewicza przeniesiony do współczesnego kontekstu. Manifestując teatralność we wszystkich możliwych formach i kontekstach nie zniszczył przy tym mgr Zadara poetyckich walorów języka lecz stworzył między poezją a ostrymi

często „chwytami” teatralnymi napięcie sceniczne, które w zamiarze reżysera jest nieustającą konfrontacją z chaosem. Michał Zadara przyjął, że konfrontacja z chaosem to był główny gest kreacyjny Mickiewicza w budowaniu poetyckiej struktury dzieła i - podążając za poetą - taką otwartą, wariacyjną strukturę buduje w teatrze. Jej mocnym rusztowaniem, autonomicznie nienaruszalnym, które ma wytrzymać te wszystkie badania, ekscesy i wstrząsy jest tekst autora, wypowiediany przez aktorów z tytułami poszczególnych części, z mottami, dedykacjami i objaśnieniami. Mgr Zadara pracując z aktorami sprawdzał /badał co powie nam ten tekst wrzucony w inny, nowy kontekst, w stworzonej na scenie kompozycji. Dlatego nie obawiał się takich stwarzanych tekstowi ostrych kontrapunktów jak np. w rozpoczynającej przedstawienie scenie monologu Dziewicy, gdy siedząca na tapczanie w otoczeniu książek postać mówi tekst: „Świeco niedobra! Właśnie pora była zgasnąć!” a na scenie gaśnie żarówka, bo świecy nie ma.... Nie wahał się sędziwej litewskiej kniei, która jest miejscem akcji u Mickiewicza (cz. Widowisko), zastąpić zdewastowanym polskim lasem, do którego wjeżdża maluchem hałaśliwa gromada taszcząc ze sobą skrzynki piwa, by odprawić pod wodzą Guślarza swoją zdegradowaną ceremonię dziadów. Zamiast oburzać się na takie rozwiązanie sceniczne może warto zastanowić się czy nie jest ono sposobem na zobaczenie, że straciliśmy dostęp do naszych wspólnotowych rytuałów, że trzeba je odzyskać odzyskując umiejętność patrzenia, czytania, rozumienia.... Bardzo świadome wybory reżysera by części I, II i Ustęp ulokować we współczesnej scenerii i w ostrych współczesnych znakach teatralnych zderzone zostają przez niego z demonstracyjnie konwencjonalnym rozwiązaniem części III, rozpoczynającej się przedmową w imieniu autora wygłaszaną przez ubraną w XIX – wieczną suknię aktorkę. Ta ostentacyjna teatralność tej części spektaklu – zwłaszcza w scenach Salonu Warszawskiego i Balu u Senatora – wzmocniona wręcz kabaretowo przerysowaną muzyką, przeteatralizowanymi kostiumami, nadekspresyjną grą aktorów, malowanymi horyzontami, oraz nieruchomymi tekturowymi figurami lokajów potęguje sztuczność tej iluzji i jej kłamstwo. Obnaża i rozbija ten teatr wdarcie się na scenę oszalałej rozpaczą Rollinsonowej.

Trudno byłoby opisać tu wszystkie chwyt i gesty reżyserskie Zadary, które budują na scenie inne konteksty kompozycyjne dla tekstów Mickiewicza i tworzą nową, oryginalną strukturę spektaklu. Istnieje bogaty zbiór recenzji teatralnych tego przedstawienia, które dość dokładnie próbują uchwycić fenomen „Dziadów” w całości. Istnieje też wydawnictwo Teatru Polskiego we Wrocławiu dokumentujące ten projekt teatralny (czyli „Notatnik Teatralny” nr 86- 87 r.2017/2018) a w nim bardzo wnikliwa analiza pracy Michała Zadary nad „Dziadami”, czyli rozprawa Jolanty Kowalskiej „Atletyka Dziadów” (str. 166 – 231). Nie ma zatem potrzeby wymieniania w tym miejscu większości zastosowanych przez Zadare – reżysera strategii scenicznych budujących jego pracę nad całością „Dziadów”. Istotniejsze jest stwierdzenie, że wszystkie one złożyły się na proces badawczy tego tekstu – uważanego często za nieteatralny - i udowodniły jego niebywałą teatralność!

Niemniej podkreślić trzeba to, co stanowi technikę/strategię oczyszczania przez Zadare tekstu Mickiewicza z kontekstu jego dotychczasowych znaczeń i co opisujący spektakl krytycy określili jako gesty demistyfikujące reżysera wobec narodowego wieszczka. Są to ostre, świadome chwyt reżyserskie - często bardzo ironiczne, czasem wręcz prowokujące - np. to, że Konrad Bartosza Porczyka w czasie Wielkiej Improwizacji jest tyłem do widowni, że przed jej rozpoczęciem sika do wiadra, że Gustaw gra na pianinie, że alkoholowe używki w wielu scenach stają się napędem działania i emocji postaci, że we fragmencie Ustęp scena jest ustawiana do występu rockowego, że widmo nieszczęsnej i płochej pasterki Zosi z papierosem w ustach wisi na scenicznym sztankiecie, że

w pewnym momencie scenicznej akcji przyfruną sztuczne ćmy, a w scenie obrządku zjawia się animowane szkielety, że gest Zakonnika może być odbierany jako profanacja krzyża, traktowanego po prostu jak rekwizyt...

Te gesty demistyfikacyjne są dowodem na to, że mgr Zadara sprawnie i świadomie porusza się w wielu rejestrach konwencji teatralnych i na różnych poziomach odbioru widzów, którzy do teatru przyszedli z sieci internetowej i z kultury masowej. Michał Zadara swoimi całościowymi „Dziadami” próbuje ewidentnie nawiązać do idei teatru popularnego, skierowanego do masowej publiczności, próbuje wskrzesić /przywołać zapomniany wspólnotowy akt doświadczenia teatru jako przeżycia duchowego dzisiejszej widowni. O taki teatr walczył we Francji Jean Vilar, powołując festiwal w Awinionie, Max Reinhard próbował w Niemczech budować masowy teatr dla 5 -ciu tysięcy, a Juliusz Osterwa ze swoją Redutą objeżdżał w okresie międzywojennym polską prowincję wierząc, że odbuduje teatrem poczucie wspólnoty obywateli odradzającego się państwa polskiego... Przez te gesty inscenizacyjne mgr Zadara jego „Dziady” dzieją się równolegle wczoraj i dziś; dzieją się nie tylko w przestrzeni sceny, ale w przestrzeni naszej wspólnej komunikacji. Dzisiejsza zmiana sposobu doświadczania świata musi przełożyć się na teatr – na powoływanie scenicznej realności, prawdy scenicznego przeżycia i prawdy publicznego odbioru przedstawienia. Dlatego też Michał Zadara powołał do scenicznego życia takiego a nie innego Konrada... Obsadzony w tej roli Bartosz Porczyk nie ma w sobie niczego, co kojarzono dotąd z romantycznym *emploi*. Jest raczej anarchistą, terrorystą, odmieniec odrzuconym przez wspólnotę; w niektórych momentach jawi się jako żalony historyk a w innych jest performerem, rozgrywającym swój występ ostentacyjnie z wyczuciem efektu scenicznego. W innych scenach kojarzy się bardziej ze zblazowanym artystą, a w Wielkiej Improwizacji, która zdaje się być wręcz operową arią w jego wykonaniu, akcentuje cielesny aspekt zmagania z tym tsunami słów i emocji. Michał Zadara obsadzając Porczyka w tej roli/rolach nie wahał się zmieniać w prowadzeniu aktora tonacji z wysokich na niskie, nie bał się obniżenia tonu „bohatera Polaków”, którego dotychczasowy wizerunek ze znanych historycznie inscenizacji zdaje się być w tym maratońskim przebiegu celowo profanowany. Jednocześnie w rozplanowaniu i poprowadzeniu ról granych przez Bartosza Porczyka widać tę samą wielokształtność i brak spójności, które reżyser wykorzystywał w budowaniu struktury całości widowiska „Dziady”. Są to wszystko odważne i świadome decyzje twórcze, za które mgr Zadara wziął pełną artystyczną odpowiedzialność. I wynik tych decyzji – czternastogodzinne wypowiedzenie naszego narodowego dramatu – przywrócenie go dzisiejszej młodej publiczności, która nigdy nie byłaby w stanie tej całości poznać jest wyczynem, który zostanie zapamiętany w historii polskich inscenizacji „Dziadów”. Ponad to robiące wrażenie widowisko na pewno też zachęca do ponownej lektury tekstu Mickiewicza .

Zadaniem tej recenzji jest rozpoznać i ocenić predyspozycje twórcze i badawcze kandydata w postępowaniu doktorskim na podstawie przedstawionego dzieła, rozprawy pisemnej i dorobku. Michał Zadara od czasu uzyskania dyplomu magistra sztuki scenicznej w roku 2005 zrealizował ponad 40 spektakli należących do publicznego obiegu polskiej kultury. Z samych przytaczanych tytułów jego przedstawień wynika, że szczególną estymą darzy dramaturgię polską (wśród nazwisk autorów poza Mickiewiczem jest Słowacki, Norwid, Wyspiański, Rej i Kochanowski, Gombrowicz i Różewicz). Zrealizował również kilka znaczących prac poza granicami Polski. Wynikiem jego temperamentu badawczego, jego ciekawości są warsztaty twórcze, instalacje, filmy, spektakle muzyczne (w tym niebawem eksperyment z 2013 roku- „Chopin bez fortepianu”), zajęcia ze studentami w krakowskiej

AST, na warszawskim WOT-cie oraz te na amerykańskich uczelniach (Boston i Filadelfia). Na potrzeby tego postępowania trzeba przypomnieć, że w roku 2007 został laureatem Paszportu Polityki w kategorii "teatr" i że zrealizowane przez niego w Teatrze Polskim we Wrocławiu „Dziady” wygrały konkurs MKiDN na inscenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa” w roku 2015. Twórczość teatralna Michała Zadary istnieje jak widać w obiegu publicznym polskiej kultury, a zgłoszone przez niego w tym postępowaniu dzieło ma taką ilość cytowań, że pozazdrościć mogą mu inni uznani twórcy teatralni.

Reasumując: udokumentowane i uznane osiągnięcia artystyczne i pedagogiczne, pasja badawcza i odwaga eksperymentowania oraz zgłoszone do powyższego postępowania dzieło artystyczne oraz dysertacja pisemna sprawiają, że mgr Michał Zadara spełnia wszelkie wymagania stawiane w związku z ubieganiem się o nadanie stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuk teatralnych.

