

dr hab. Jolanta Zalewska
profesor nadzwyczajny
Wydział Aktorski
Akademia Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego
W Krakowie Filia we Wrocławiu

Recenzja

dorobku artystycznego, pedagogicznego oraz rozprawy doktorskiej zatytułowanej „*Architektura chaosu: Dziady Adama Mickiewicza w całości*” Michała Zadary, w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuk teatralnych.

DOROBEK ARTYSTYCZNY I PEDAGOGICZNY

Michał Zadara jest absolwentem Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie (dziś Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie), Wydział Reżyserii Dramatu. Dziś jest uznanym w Polsce i na świecie reżyserem teatralnym, autorem filmów niezależnych i instalacji video.

Z podstawowej dokumentacji doktoranta, a także z powszechnie dostępnych materiałów prasowych i portali internetowych poświęconych kulturze (m.in. <https://culture.pl/pl/tworca/michal-zadara>) dowiadujemy się, że studiował również na Wydziale Teatru i Nauk Politycznych w Swarthmore College w Filadelfii, a także, co ciekawe, Oceanografię w Woods Hole. Następnie przeniósł się do Nowego Jorku, gdzie pracował jako informatyk, asystent public relations oraz stolarz scenograficzny. Zrealizował tam również spektakl w teatrze Off-Off-Broadway.

W 2000 r. wrócił do Polski, aby studiować reżyserię na Wydziale Reżyserii Dramatu w Krakowie (2001-2004). Pracował też w roli asystenta przy wielu wielkich produkcjach: jako scenograf Małgorzaty Szczęśniak, jako asystent reżysera Ingmara Villqista, Kazimierza Kutza, Jana Peszka czy Armina Petrasa.

Michał Zadara reżyserował w wielu teatrach Polski, a także Wiednia, Berlina i Tel Awiwu. Przez krytykę wcześniej uznany został za „jednego z najzdolniejszych reżyserów teatralnych młodego pokolenia, specjalistę od odważnych scenicznych interpretacji klasyki polskiej literatury”.

Pełen wykaz dostępny jest w dokumentacji; w związku zaś z recenzencką notą przywołać należy choćby część tych najbardziej znanych realizacji i ich miejsca:

1. *From Poland with love* oraz *Wałęsa. Historia wesola, a ogromnie przez to smutna* w Teatrze Wybrzeże (2005);
2. *Księdza Marka* (2005) i *Fedrę* (2006) oraz *Odprawę posłów greckich* (2007) czy *Ifigenię nową tragedię (według wersji Racine'a)* (2008), *Kupiec Mikołaja Reja* (2009) w Narodowym Starym Teatrze im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie;
3. *Kartotekę* (2006), *Księgę Rodzaju 2* (2007) oraz *Tykocin* (2008) we Wrocławskim Teatrze Współczesnym;

4. *Operetkę* (2007) we wrocławskim Teatrze Muzycznym Capitol;
5. *Aktor* (2012), *Zbójcy* (2014) czy *Matka Courage i jej dzieci* (2016) w Teatrze Narodowym w Warszawie;
6. *Fantazy* (2015) czy *Lilla Weneda* (2015) w Teatrze Powszechnym im. Zygmunta Hubnera w Warszawie;
7. *Dziady bez skrótów* (2014-2016) w Teatrze Polskim we Wrocławiu
8. inne realizacje m.in. w krakowskim Teatrze STU, w Teatrze Współczesnym w Szczecinie, Teatrze Polskim w Warszawie, Teatrze Polskim im. Hieronima Konieczki w Bydgoszczy, Teatrze Dramatycznym m.st. Warszawy oraz Teatrze Łąźnia Nowa w Krakowie, Teatrze Żydowskim im. Estery Rachel i Idy Kamińskich w Warszawie, Teatrze Nowym im. Kazimierza Dejmka w Łodzi, Nowym Teatrze w Warszawie oraz zagranicznych teatrach: Maxim Gorki Theater w Berlinie, HaBimah National Theatre of Israel w Tel Awiwie, Schauspielhaus Wien w Wiedniu czy Komische Oper w Berlinie.

Badacze i krytyka teatralna podkreślają od początku reżyserskiej pracy Michała Zadary jego niezwykłą, twórczą dynamikę oraz szczególne upodobanie do *zajmowania się Polską poprzez polską literaturę*, do artystycznej konfrontacji z silnie utrwalonymi w zbiorowej świadomości mitami narodowymi; do ponownej, nieobarczonej tradycją i kanonicznymi interpretacjami lektury klasyki, w pierwszej kolejności wielkiej literatury polskiej, ale również światowej.

I tak na przykład, po światowej premierze muzyczno-teatralnego projektu Michała Zadary i Barbary Wysockiej *Chopin bez fortepianu* w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie w 2013 r., Łukasz Drewniak w recenzji dla portalu *Teatralny.pl* pisze:

Objawieniem był dla mnie Chopin bez fortepianu [...] spektakl okazał się oszałamiającym manifestem wolności artysty. Wysocka i Zadara [...] upomnieli się o Chopina — rewolucjonistę i co najważniejsze stworzyli niehermetyczny język do rozmowy o emocjach wpisanych w muzykę poważną. Nie było jeszcze takiego przedsięwzięcia w polskim teatrze, dziwię się, że nie wzięli ich do repertuaru Teatru Narodowy albo Stary czy którakolwiek opera. Chopin Zadary i Wysockiej jest hołdem dla teatru eksperymentalnego, który nie zdradza kultury wysokiej i staje się współcześnie klasyczny przez samą jakość wykonania. To nowy ton w polskim teatrze, oby nie został zmarnowany."

Kiedy znów w kwietniu 2016 roku w Teatrze Polskim we Wrocławiu wystawione zostają historyczne – bo po raz pierwszy bez żadnych skrótów – Mickiewiczowskie *Dziady* (wcześniej reżyser wystawił części I, II i IV oraz utwór *Upiór*, a rok później III część. Do ostatecznej wersji przedstawienia dodane były również *Ustęp* oraz *Objaśnienia*) – sam Zadara śmiało zapowiadał to zdarzenie następująco: *Jeżeli, jak było dotąd w polskim teatrze, interpretator robił swoją wersję "Dziadów", która miała być zrozumiała i miała całościowy sens, to było to wykroczenie przeciwko tej literaturze i duchowi tej literatury. Tak się robi z każdym innym autorem, ale skoro Mickiewicz ma być wieszczem nad wieszczami, to można zrobić dla niego wyjątek?*

Po premierze wrocławskich *Dziadów* krytycy i ludzie teatru z nieskrywanym zaskoczeniem konstatowali:

Gnamy przez mickiewiczowski pejzaż, co chwilę odnajdując frazy, postaci, sytuacje dobrze znane, domowe, oswojone. Niewinni młodzi czarodzieje... Kobieto, puchu marny... A kysz, a kysz, a kysz... Umarły dla świata... Ach, jeśli ty Goethego znasz w oryginale... W tej fascynującej wyprawie ku źródłom nowoczesnej polszczyzny sama Polska nie pojawia się wcale. Ani razu. Ani pół wersem. Dacie

wiare? To być może największe zaskoczenie tej podróży przez trzy czwarte narodowego arcydramatu Polaków. (Maciej Nowak).

Dziady Zadary uwodzą spektakularnością i warsztatową perfekcją, ale też przewrotnym humorem. Zdają się grać z tęsknotą za wielkimi przedstawieniami i teatrem „jak kiedyś”, kpić z natrętnie aluzyjnych odczytań klasyki – i krytycznych i bogoojczyźnianych. Nie silą się na żadne wielkie diagnozy. Możemy za to przypomnieć sobie przy ich okazji dramat, niczym w atrakcyjnym multimedialnym muzeum. Bo kto dziś tak naprawdę pamięta Mickiewicza? Więcej niż parę wbitych w szkole fraz? (Witold Mrozek)

Nie wyobrażam sobie, by wrocławska inscenizacja nie została zaprezentowana na forum międzynarodowym. To wydaje się być sprawą oczywistą. Idąc dalej, podpisuję się pod apelem Łukasza Drewniaka, który pisze: „teatr Polski we Wrocławiu zamiast kłócić się o drobne powinien rozbić całą pulę i starać się o status trzeciej sceny narodowej obok warszawskiego Narodowego i krakowskiego Starego Teatru”. Ten Teatr stał się perłą błyszczącą w koronie, diamentem pierwszej próby, który należy chronić przed zakusami jego degradacji (Mateusz Rossa).

Michał Zadara zdjął z "Dziadów" patos, przez co niektórzy krytykują spektakl jako prześmiewczą inscenizację. W ogóle nie myślę, że tak jest. Ludzie podczas spektaklu często się śmiali, czasami ku mojemu zdziwieniu, ale Zadara zrobił ten spektakl bardzo poważnie. Nie użył patosu, bo nie znalazł go w tekście (prof. Dariusz Kosiński).

Te i pozostałe recenzje zamieszczone w dokumentacji potwierdzają nadrzędną ideę, którą konsekwentnie realizował na wszystkich etapach reżyserskiej pracy nad *Dziadami* – aż do czternastogodzinnego ich maratonu. Udowodnił, że z powodzeniem można/trzeba wyzwolić tekst Mickiewicza z *gorsetu historyczno-literackich obciążeń, które z biegiem czasu przerosły dzieło, co w konsekwencji odbierało mu lekturę atrakcyjność dla współczesnego odbiorcy.*

Ostatecznie też spektakl wygrał *Konkurs na Inszenizację Dawnych Dzieł Literatury Polskiej „Klasyka Żywa”*, zorganizowany przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, co w pewien sposób dopełnia pozytywne opinie recenzentów, badaczy i widzów.

Z recenzji pozostałych spektakli łatwo wyczytać szczególne upodobanie Michała Zadary do rewidowania utartych mitycznych wyobrażeń, do śmiałego uwspółcześniania dramatów przy pełnej wobec tekstu uważności, a najczęściej wierności; do podważania obowiązujących, bezrefleksyjnie schematycznych interpretacji, a nawet całego romantycznego paradygmatu, z którym niezwykle trudno wciąż Polakom się konfrontować.

Poza reżyserowaniem spektakli teatralnych, ale również operowych (wykaz w dokumentacji) - Michał Zadara realizuje instalacje i filmy niezależne (jego instalacja video z 2006 roku – *Talking in Europe*, była prezentowana w Buda Arts Center Kortrijk i SommerSzene Salzburg; w 2012 roku wykonał mozaikę upamiętniającą cywilne ofiary Powstania Warszawskiego, którą ułożył z 31 000 kamieni. Projekt powstał na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego).

Michał Zadara pisze również felietony (m.in. dla *Krytyki Politycznej*), jest także jednym z inicjatorów ruchu *Obywatele Kultury*, który działa m.in.: na rzecz zmiany celów i zasad finansowania i zarządzania kulturą w państwie; jest też pomysłodawcą Centrali, inicjatywy firm *Andergrand Media + Spektakle* oraz Agencji Artystycznej *GAP*, która powstała w celu produkcji spektakli, które wystawiane są na scenach partnerskich instytucji i festiwalach.

Z licznych nagród przyznanych Zadarze należy tu wspomnieć o *Paszporcie "Polityki"* za rok 2007 w kategorii "teatr" za "*imponującą aktywność twórczą, za przedstawienia przywracające wiarę w to, że teatr jest przestrzenią artystycznej wolności*".

Przywołanie licznych, nie tylko reżyserskich kompetencji, zainteresowań i umiejętności jest o tyle ważne, że nie pozostaje to bez wpływu na pracę pedagogiczną i szeroko rozumianą działalność popularyzatorską.

Od 2016 roku Michał Zadara jest wykładowcą na Wydziale Wiedzy o Teatrze w warszawskiej Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza. Prowadzi tam autorskie zajęcia o nazwie *Warsztat*, które dotyczą m.in. dramaturgii retorycznej - jasnego wyrażania skomplikowanych koncepcji teatralnych.

Ich celem jest jednak zawsze ćwiczenie zdolności komunikowania skomplikowanych idei w sposób prosty i zrozumiały. Studenci mają liczne prezentacje o dramatach, które poddawane są wspólnej lekturze, przygotowują etiudy dramaturgiczne; piszą analizy dramatów; czytają nowoczesną filozofię i opowiadają o niej; debatują na temat czytanych dramatów. Praca zawsze skupia się na umiejętności wytworzenia prostego i skutecznego komunikatu. Retoryka to sztuka przekonywania innych ludzi. Zadara traktuje tę umiejętność szeroko, jako fundamentalny budulec demokracji.

Prócz obecnych zajęć na warszawskiej uczelni, Michał Zadara prowadził warsztaty dla studentów teatru między innymi na Emerson College w Bostonie (na kierunku produkcja, warsztat z konstrukcji tekstów scenicznych); Swarthmore College w Filadelfii (dla studentów aktorstwa i reżyserii, o aktorstwie o reżyserii Szekspira); na krakowskiej Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego Michał Zadara prowadził w 2017 r. zajęcia dotyczące strategii pracy z tekstem i przeprowadzenia na ich podstawie praktycznego warsztatu twórczego (była to realizacja projektu badawczego pod kier. dr hab. Adama Nawojczyka: *Kontynuacja tradycji czy twórcza z nią polemika*). Były to łączone warsztaty dla studentów dramaturgii, reżyserii, aktorstwa, z wykonywania polskiej klasyki - w trzy dni studenci stworzyli wersję *Fantazego*; Akademii Muzycznej w Łodzi (zajęcia z muzyki w teatrze dla studentów i studentek podyplomowego studium muzyki teatralnej i filmowej); Uniwersytetu Wrocławskiego (o *Dziadach*).

Michał Zadara prowadził również liczne warsztaty i zajęcia z teatru dla uczniów różnych szkół; o tragedii antycznej i aktorstwie dla licealistów; o teatrze dla rodziców przedszkolaków. Organizował i współprowadził zajęcia dla dzieci z domu dla uchodźców na Warszawskiej Pradze.

W najbliższych planach – rok akademicki 2019/2020 Michał Zadara będzie prowadził zajęcia na wydziale filologii klasycznej Swarthmore College o tragedii greckiej. Będzie czytać, tłumaczyć oraz wystawiać tragedie, szukając właściwego współczesnego języka teatralnego dla starożytnych tekstów.

Idea wszystkich tych zajęć warsztatowych wydaje się niezwykle spójna z własnymi artystycznymi, filozoficznymi oraz kulturowo-społecznymi poszukiwaniami doktoranta, co nadaje im bez wątpienia wyjątkowej wartości i oryginalności. Michał Zadara swoimi licznymi działaniami artystycznymi, popularyzatorskimi oraz dydaktycznymi buduje piękną ideę teatru, który wykracza poza konkretną instytucję a zmierza w stronę teatru jako miejsca ważnej przestrzeni społecznego dialogu. I w tym upatrywać należy największą jej wartość: że jest elitarna w artystycznej koncepcji – a egalitarna w społecznym zasięgu.

OCENA DYSERTACJI

Dysertacja pana Michała Zadary pt: *Architektura Chaosu. „Dziady” Adama Mickiewicza w całości* napisana pod kierunkiem dr hab. Beaty Gucałskiej na Wydziale Reżyserii Dramatu Akademii Sztuk Teatralnych im. St. Wyspiańskiego w Krakowie, odnosi się bezpośrednio do opisu poszukiwań doktoranta w trakcie jego reżyserskiej pracy nad wystawieniem 14-godzinnych *Dziadów (Całości)* w Teatrze Polskim we Wrocławiu.

Wystarczy prześledzić podstawowy spis treści, zaczynający się wprost od zagadnień: *O czym są Dziady?* (wstęp) - a następnie: *„Dziady” nie są o tym, o czym myślimy, że są* (rozdział 2), *O czym są „Dziady”: zniewolenie, ciemność, szukanie odpowiedzi* (rozdział 3), *Napięcie między sensem a nieczytelnością w strukturze „Dziadów”* (rozdział 4), *Próby uporządkowania „Dziadów”* (rozdział 5) oraz *Wnioski: O co toczy się walka* (rozdział 6) - by zauważyć, że rozprawa zapowiada tę samą badawczą śmiałość, co historyczna i bezprecedensowa inscenizacja wrocławskich *Dziadów (Całości)*, czyli bez żadnych skrótów, w jego reżyserii, których premiera odbyła się 20 lutego 2016 roku.

Michał Zadara już w pierwszych zdaniach wstępu stawia odważną i wywrotową tezę:

Nie trzeba udowadniać, że „Dziady” Adama Mickiewicza to jedno z najważniejszych dzieł kultury polskiej. Pytanie: „o czym są „Dziady” jest więc jednym z fundamentalnych pytań kultury polskiej. Ale czy nie wiemy, o czy są „Dziady”? Nie wiemy. Dotychczasowe odpowiedzi na to pytanie są nieadekwatne albo nieprawdziwe. (str4)

Radykalnie postawiona teza gwałtownie wytrąca z interpretacyjnych przyzwyczajeń, podważa czytelną pewność - niezachwianą przez kolejne pokolenia i długie, historycznie nabrzmiałe lata recepcji dramatu. Wszyscy mamy przecież w pamięci warszawskie *Dziady* Kazimierza Dejmka z 1967r. z niezapomnianą wręcz kultową rolą Gustawa Holoubka czy głośną inscenizację Konrada Swinarskiego zrealizowaną w Starym Teatrze w Krakowie w 1973 r. z Jerzym Trelą w roli Konrada.

Z pewnością nikomu, kto przeczyta te słowa: *„Dziady” nie są o tym, o czym myślimy, że są* – nie będą one obojętne; tyle że Michał Zadara tłumaczy je metodycznie poprowadzoną analizą źródłową. Wnikliwą lekturę opiera na podstawie wydania dzieł Mickiewicza: Adam Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie narodowe, w opr. Stanisława Pigoń. Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik, Warszawa 1949.

Co w tym najważniejsze i na czym zasadza się cała wartość rozprawy Michała Zadary, podważająca kanonicznie obowiązującą i silnie zakotwiczoną w świadomości zbiorowej interpretację *Dziadów* – to fakt, że nie chodzi w niej o to, że nikt przed Zadarą nie przeczytał *Dziadów* równie wnikliwie – tylko, że nikt przed Zadarą nie zdecydował się (nie odważył się) wystawić ich w całości, bez żadnych skrótów i według porządku numerycznego na scenie.

To scenicznie uporządkowanie dramatycznej materii, w pewnym sensie na przekór samemu Mickiewiczowi i romantycznej poetyce, jaskrawo pokazało, że coś, co braliśmy dotąd za romantyczną koncepcję dzieła otwartego, fragmentarycznego, a przez to alogicznego i pozwalającego na mnogość interpretacji – można, a według Zadary nawet trzeba, procesualnie wytłumaczyć – bo są ku temu, jak zauważa sam doktorant, wyraźne przesłanki.

Zadara widzi celowość w uporządkowaniu kolejnych scen i ich poukładaniu w logicznym porządku; nawet nie tyle celowość, co konieczność. Bo tylko wtedy, jak dowodzi, można zobaczyć nadrzędną konstrukcję Mickiewiczowego arcydramatu – fenomenalną wprost spójność i symetrię.

Na pierwszy rzut oka nie widać tej spójności. Szukanie spójności w „Dziadach” może wydawać się czynnością wręcz bezcelową – tak różnorodny utwór może w ogóle nie posiadać jednego, łączącego wszystko tematu. Ale tak nie jest: odkryciem wrocławskiej realizacji „Dziadów” bez skrótów jest to, że „Dziady” są niezwykle spójne – ale ta spójność wybrzmiewa dopiero przy inscenizacji całości. I jeśli traktujemy dramat Mickiewicza na poważnie jako tekst o określonym znaczeniu, które w inscenizacji powinno wybrzmieć to trzeba zrozumieć naturę tej spójności. (str 6)

Jakkolwiek z punktu widzenia literaturoznawczego można z takim stanowiskiem dyskutować, przed czym Żadara nie ucieka a wręcz inicjuje, czego dowodem korespondencja z profesorem Marią Prussak, ekspertką i pasjonatką tematu, to już z perspektywy scenicznej realizacji *Dziadów* dużo trudniej upierać się przy zmitologizowanej, przez to wspólnotowo powtarzanej interpretacji. Tak jakby teatr zupełnie autonomicznie i niezależnie ją demitologizował – niejako mimo woli samego Żadary.

Pisze o tym tak w rozdziale 2 *„Dziady nie są o tym, o czym myślimy, że są:*

Kiedy podejmowałem się inscenizacji „Dziadów”, wydawało mi się, że będę pracował nad utworem, który ma dość sprecyzowany zakres znanych tematów. Nie obędzie się bez martyrologii (którą trzeba będzie oryginalnie opakować), trzeba będzie mieć zdanie na temat zniewolenia przez Rosję (które można dziś zmienić na inne mocarstwo) a całość zepnie biografia Gustawa/Konrada (którego trzeba będzie dobrze obsadzić). To są trzy gotowe, obiegowe odpowiedzi na pytanie „o czym są „Dziady. Nawet specjaliści się nimi posługują nie badając ich prawdziwości. Zniewolenie polityczne, święto zmarłych, bohater między ojczyzną a dziewczyną. Te wszystkie tropy mają jakąś zasadność i (oprócz trzeciego) trafnie opisują różne poszczególne części „Dziadów” – ale olbrzymia większość tekstu nie ma wiele wspólnego z żadnym z tych tematów. Co oznacza, że te tropy nie są opisami najważniejszych tematów „Dziadów”, oraz że powszechnie zaakceptowana wiedza na temat najważniejszego polskiego utworu mija się z treścią tego utworu (str 6)

Nie ma co ukrywać, to poważne zarzuty, szczególnie jeśli wypowiada je reżyser tej miary, co Michał Żadara, który w swych reżyserskich działaniach wielokrotnie i z upodobaniem rozczytywał i ożywiał światową i polską klasykę, by wspomnieć tylko: Reja (Kupca), Kochanowskiego (Odprawę posłów greckich), Słowackiego (Lillę Weneda, Księdza Marka, Fantazego), Norwida (Aktora), Wyspiańskiego (Wesele);

Tymczasem w tej i wielu innych wypowiedziach dotyczących Mickiewiczowskich *Dziadów* padają ze strony Michała Żadary bardzo kategoryczne, dyskwalifikujące powszechne opinie sądy, które, jak myślałam po premierze mogły/powinny wywołać poważną dyskusję wśród badaczy: literaturoznawców, teatrologów czy szeroko rozumianych mickiewiczologów oraz wielką dezorientację u tzw. zwyczajnych widzów. Nie wywołały, a przynajmniej nie na miarę wyrotowych tez i ich scenicznej manifestacji. Można zatem mniemać, że pedantyczna wierność tekstowa oraz jej sceniczna logika trafia swoją radykalną argumentacją, choć w pierwszej chwili wydaje się, że rozsądzi system – kanoniczny porządek lektury i teatralne tradycje inscenizacyjne.

Żadara zresztą uczciwie przyznaje, że rozpoczynał swoją pracę z aktorami zgodnie z powszechnie obowiązującymi wyobrażeniami i interpretacjami. Nie wchodził w realizację z nastawieniem rewolucjonisty, który zakwestionuje zbiorowe wyobrażenia i skanonizowany odbiór. Jak sam wielokrotnie zaznacza rozpoczął pracę nad *Dziadami* dość standardowo – od wnikliwego rozczytania tekstowego i poszukiwania związków pomiędzy celowo urywanymi wątkami kolejnych części.

Z kolejnych etapów wspólnej lektury z aktorami wynikały kolejne zaskakujące dla reżysera odkrycia. Do najważniejszych z nich należą bez wątpienia te trzy o gigantycznej wadze :

1. Nie są *Dziady* o polskiej niewoli
2. Nie są *Dziady* o zmarłych przodkach
3. Nie są *Dziady* o przemianie Gustawa w Konrada

Kolejnym szokiem, jak sam przyznaje, było dla niego rozpoznanie wszystkich, jeśli miały być wystawione w całości i bez żadnych skrótów, części składowych *Dziadów*. Wyszło wtedy, że *Dziady* dzielą się nie na trzy czy cztery odrębne części – ale na jedenaście (1. *Dziady* – Widowisko. Część I; 2. Wiersz *Upiór*; 3. Wstęp do części II; 4. *Dziady* Część II; 5. *Dziady*. Poema-dedykacja; 6. Wstęp do Części III; 7. *Dziadów* Część III; 8. Ustęp *Dziadów* części III; 9. Wiersz: *Do Przyjaciół Moskali*; 10. Przypisy do części III; 11. *Dziady*. Część IV).

Wymieniam je tu wszystkie – bo ich całościowe zebranie i zestawienie stanowią silny argument dla tego doktoranta; a mianowicie za ich sprawą potwierdza ekstremalną niejednorodność tematyczną i formalną (proza, wiersz, dialogi) a co za tym idzie zupełnie różnorodny status wydawniczy, literacki i teatralny, należący do siedmiu różnych gatunków literackich (sceny dramatyczne i pieśni, wiersze, trzy dramaty: oratoryjno-operetkowe *Dziady*. Część II, psychologiczno-thrillerowe *Dziady*. Część IV, monumentalno polityczno-mistyczno-satyryczna *Dziadów* część III; eseje, przypisy odautorskie, zbiór poematów, dedykacja).

Z tej mnogości gatunkowej i obszerności materiałowej (w tabelce (str.9) zliczone są wszystkie 6278 wersy całości oraz wyodrębniony jest procentowy stosunek każdej części wobec całości) - dużo łatwiej jest Zadarze zakwestionować pokutujące twierdzenie, że cały utwór Mickiewicza jest dramatem o Polsce, o umarłych czy o Gustawie/Konradzie – bo zgodnie z logiką i matematyką – nie jest.

Te trzy pojęcia sprawnie sprowadzone zostają przez doktoranta do kategorii mitu (polskiej niewoli i martyrologii), stereotypu (wpływ duchów przodków na życie zbiorowości) czy wprost niedorzecznych i nieprawdziwych koncepcji (tu najbardziej radykalna stwierdzenie, że postać o wspólnej tożsamości - Gustaw/Konrad zwyczajnie nie istnieje u Mickiewicza).

Kolejno pojawiające się tezy – śmiałość, logika i dynamika ich pojawiania się powoduje, że zaskakująco, zamiast naturalnego w takich razach oporu (na naszych oczach burzy się przecież historyczne mity) czytelnik/odbiorca czuje ogromne zaciekawienie dalszym ciągiem wywodu; szczególnie, że zaraz za zakrętem jednej śmiałej myśli, zaraz w konsekwencji tej pierwszej pojawia się kolejna, najczęściej jeszcze bardziej zuchwała.

Więc ledwo oswoiliśmy się ze, zdawało się jedną z najbardziej zaskakujących cech *Dziadów* ogłoszoną przez Zadarę - że *Dziady* to utwór, który nie posiada głównego bohatera – to za moment przyjdzie nam się zmierzyć z tezą, szczegółowiej, niż jakakolwiek inna dowodzona, bo też granicząca z herezją, że Gustaw nie jest tożsamy z Konradem; innymi słowy Konrad nie jest dawnym Gustawem, przeobrażonym z kochanka narodowym bohaterem.

Co takiego powoduje, że przy naszych narodowych temperamentach, nieskorych do dialogowania – czujemy respekt wobec tych sądów? Bez wątplenia dzieje się tak za sprawą rzetelności i logiki wywodu, na którą powołuje się w dysertacji wiele razy

Jest w tych gestach lekturowych doktoranta widoczna praktyka twórczego i głębokiego zaangażowania w literaturę.

Michał Zadara łączy rzadką umiejętność rozczytywania sensów klasycznych tekstów poprzez samodzielne poszukiwanie tropów oraz nakładanie na nie określonych czynności teatralnych. Podczas takiej samodzielnej, wolnej od dotychczasowych scenicznych i politycznych interpretacji lektury tekst

paradoksalnie zaczyna przeobrażać się na naszych oczach i odsłaniać zakryte pod utrwalonymi interpretacjami i ideologiami, sensy.

I tak w piątym rozdziale, który niejako wbrew rozsądnemu temperamentowi samego Zadary, zatytułowany jest *Próba uporządkowania Dziadów* – Michał Zadara przygląda się, jak sam pisze: *kluczowej dla wymowy dzieła postaci Konrada z „Dziadów części III”, który, jak przekonująco dowodzi doktorant, jest przede wszystkim śpiewakiem-bardem – i dodaje: Jest to treść ewidentna, jawna, która w recepcji „Dziadów” jest ignorowana.*

W tej istotnej dla odczytania całości dramatu kwestii Zadara koresponduje z profesorem Marią Prusak, ekspertką i pasjonatką tematu. Finalnie, by rozstrzygnąć sens słowa „śpiewak” sięga do dziewiętnastowiecznego słownika Lindego. Sprawa wydaje się szczególnie ważna – jeśli pamiętać, jak nalega Zadara – że *Mickiewicz używa słów zawierających rdzeń „śpiew” trzydzieści dwa (!!) razy w tym dramacie.*

Znów wykorzystana przez Zadare statystyka okazała się kluczowa w poszukiwaniu sensów dramatu, a przez to, jak się rychło okazało – równie drażliwa w recepcji: (...) *sądziłem – pisze autor – że sprawa jest zamknięta, dopóki nie przeczytałem w kilku wściekłych recenzjach konserwatywnej krytyki, że śpiewanie kompromituje Konrada (występujący w tej roli Bartosz Porczyk ma niezwykle umiejętności wokalne, więc nie chodzi o jakość śpiewu), i że tylko ktoś, kto równie słabo włada językiem polskim jak ja mógłby powiedzieć, że słowo „śpiewak” oznacza, że Konrad śpiewa. Uznawszy więc, że sprawa jest ciekawa, i że chyba udało się tu dotknąć jakiegoś nerwu, postanowiłem jeszcze raz zbadać sprawę „śpiewaka”. I wyłożyć swoje racje.*

Tak też uczynił. Poddał szczegółowej lekturze całość dramatu – m.in. scenę „Prologu”, długą scenę więzienną, Balu u Senatora czy didaskalia – udowodnił tym, że pojęcie „śpiewania” nie odnosi się tam do mówienia poezji, jak to jest powszechnie uznane, ale do muzycznego, melodycznego wykonywania pieśni, do śpiewania, tak jak współcześnie rozumiemy to słowo. Rzecz w tym, że konsekwencje takiego semantycznego przeniesienia są dużo poważniejsze, niż można by przypuszczać dla idei dramatu. Jeden przypis (mowa o przypisie do słowa „śpiewak” w wydaniu „Książnicy” z 1996r.) *niesie w sobie treści, przed którymi czytelnika – w tym przypadku nastoletniego – trzeba bronić. Czytelnik, zwłaszcza nastoletni, nie powinien pomyśleć, że mamy przed sobą kogoś takiego jak Kaczmarski, Wysocki, Dylan albo Maleńczuk, tylko ma w sobie od razu w tej celi wyobrazić Pana Różewicza albo Pana Herberta. Konrad wtedy staje się bezpieczny, wyzuty z anarchicznej energii. Bo jeśli Konrad śpiewa, jeśli jest śpiewakiem w więzieniu, to staje się mocno niebezpieczny – ponieważ tradycja barda/śpiewaka jest tradycją antysystemową (...) Zamiast figury nieco anarchicznej (Maleńczuk, Dylan) mamy figurę opresyjną (wieszcz, autor książki, której lektury państwo wymaga od ucznia). Jeden przypis, jak widzimy, dokonuje dramatycznego przesunięcia i usztywnienia znaczonego (w sensie signifikacji): zamiast swobodnej gry znaczeń, wskazującej na elementy wolnościowe, mamy sztywną kontrolę obrazu.*

Widzimy teraz, o co się toczy z pozoru niewinny, akademicki spór dotyczący słowa „śpiewak”. Chodzi o kontrolę znaczeń. Jeśli Konrad nie śpiewa, tylko mówi, to może być podobny do Mickiewicza, którego opanowaliśmy i włożyliśmy w kanon ideologii państwowej. To nie jest ocena, tylko opis: państwo nie pozwala nikomu zapisać się na jakiejkolwiek studia bez opanowania dramatu Mickiewicza – i to według kryteriów z klucza lekturowego, bynajmniej nie własnego. (...) Dlaczego tak jest? Jest to temat na osobny tekst – i chciałbym tu jedynie zaznaczyć dwa tematy, które można by badać. Odpowiedź ma po pierwsze wiele wspólnego z tym, że Konrad w tradycyjnym ujęciu ma być postacią wysoką, szlachecką, a nie ludową i niską. Śpiewacy (jak i aktorzy) nie cieszą się w tradycyjnej kulturze europejskiej wysokim statusem. Co innego Zagajewski, a co innego Świetlicki. Redaktorzy i

interpretatorzy chcą widzieć Konrada szlachetnego, nie ludowego – chcą w celi Konrada widzieć Zagajewskiego, a nie Świetlickiego. I to się wiąże z tym, że „Dziady” mają być utworem nie rewolucyjnym, tylko potwierdzającym wyjątkowe miejsce Polaków na świecie. A „Dziady” – na nieszczęście tych redaktorów i nauczycieli – o tym nie są. (str.51-52)

Nie można odmówić sobie zacytowania tego obszernego fragmentu, bo on w sposób zaskakująco prosty i śmiały - i przez to może tak bardzo przekonujący - definiuje całość artystycznych poszukiwań i działań Michała Zadary; działań, które jeszcze raz potem podkreśla w końcowych wnioskach zatytułowanych: *O co toczy się walka.*

Oczywiście wnioski odnoszą się do Mickiewiczowskich *Dziadów*, ale rzecz dotyczy poglądu na polską klasykę w ogóle – jako kolejnego instrumentu opresji – i to zarówno wśród myślicieli o poglądach konserwatywnych, jak i, co jeszcze bardziej zaskakujące, lewicowych. Bo ostatecznie z takiej lektury zawsze, paradoksalnie, wychodzimy obciążeni i osłabieni – a nie wzmocnieni psychicznie. Odpowiedzią zaś psychiki na ten typ osłabienia jest, dla Michała Zadary, *ksenofobia, antyeuropejskość, afirmacja naszej klasyki właśnie jako obrony przeciwko temu poczuciu gorszości, i szukanie w niej cech, które afirmują polskość jako coś wyjątkowego.* (str. 54)

Na zakończenie swojej dysertacji Michał Zadara tłumaczy na czym, jego zdaniem, polega cały problem w myśleniu o klasyce i jej teatralnej obecności na współczesnych scenach:

Myślenie o klasyce zdaje się organizować wokół dwóch biegunów. Jeden biegun jest wywrotowy: klasyka jest zawsze rewolucyjna i awangardowa i wywraca do góry nogami schematy, którymi na co dzień się posługujemy. Drugi biegun jest konserwatywny: klasyka opowiada się po stronie i wzmacnia tradycyjne, konserwatywne wartości jak rodzina, autorytet ojca, państwa, heteronormatywność czy gotowość do śmierci za ojczyznę. I zdaje się, że moja postawa – ta wywrotowa – bierze się z intensywnego doświadczenia klasyki podczas wielu lat pracy nad nią, to tradycyjna postawa wynika z braku refleksji, braku wiedzy, braku lektury. (str.54)

Gorzka to refleksja, ale nie sposób nie przyznać jej racji, bo bez takich poszukiwań łatwo sprowadzić klasykę do historycznej rekonstrukcji, która schlebia resentymentom, zamiast prowokować autentyczny dialog.

Michał Zadara ciekawie sproblematyzował zagadnienie. Swoimi poszukiwaniami ideowymi, działaniami pedagogicznymi i popularyzacyjnymi – a przede wszystkim licznymi, wysoko cenionymi zarówno przez krytykę, jak i widzów, śmiałymi realizacjami scenicznymi daje dowód wysokich kwalifikacji zawodowych i naukowych. Niezwykle bogate doświadczenie sceniczne pozwoliło Michałowi Zadarze napisać rozprawę, która wnosi do teatralnego dyskursu ogromny ładunek wywrotowy – za który i sztuka, i nauka mogą być tylko wdzięczne – bo z tego napięcia buduje się twórczy dialog w życiu i na scenie. A temu służy przecież teatr.

Biorąc pod uwagę niezwykle bogate osiągnięcia artystyczne i pedagogiczne, jak również ogromnie interesującą i ważną pracę teoretyczną, stwierdzam, że Michał Zadara spełnia wymagania stawiane w związku z ubieganiem się o nadanie stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuk teatralnych.

Wrocław, 20 maja 2019r.

dr hab. Jolanta Zalewska