

Bu2.510.47.7.2019

prof. dr hab. Andrzej Sapija
PWSFTViT w Łodzi

Warszawa 27.07.2020

Ocena dzieła artystycznego oraz rozprawy doktorskiej Pana magistra Michała Znanięckiego w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuk filmowych i teatralnych przeprowadzanym przez Radę Dyscypliny Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie

1. Ocena dorobku twórczego i artystycznego kandydata

Jeśli ktoś w wieku 24 lat debiutuje w La Scali, to należy to traktować jako sygnał pojawienia się talentu, od którego oczekuje się, z nadzieją i ciekawością połączoną z ekscytacją, rozwoju, a nawet czasami eksplozji. Ten fakt jest także jakimś znaczącym sygnałem dotyczącym potencjału artystycznego oraz możliwości artystycznych debiutanta, wywołującym zrozumiałe oczekiwania i budzącym nadzieje.

Polski artysta, a jest nim Michał Znanięcki, który przeszedł do historii, jako najmłodszy w historii reżyser wystawiający w 1993 roku operowe dzieło z muzyką Monteverdiego w La Scali, legendarnym, kultowym miejscu, wszedł także w elitarny i specyficzny świat włoskiej, a tym samym i światowej, opery.

Zanim do tego doszło, z pewnością sensacyjnego debiutu, Michał Znanięcki studiował przez rok w Akademii Teatralnej w Warszawie. Właściwa edukacja miała jednak miejsce we Włoszech. Rozpoczął od studiów kulturoznawczych na Uniwersytecie Bolońskim u Umberta Eco, a potem odbył studia reżyserskie w Scuola Civica di Milano, gdzie jego mistrzem był Giorgio Strehler. Upany debiut sprawił, że artysta zaczął otrzymywać kolejne propozycje od włoskich scen dramatycznych i operowych. W 1995 roku założył w Mediolanie własną grupę teatralną Ape. Współpracuje ona z Operą Bolońską oraz wieloma festiwalami (Rossini Opera Festival w Pesaro, Festival Pergolesi Spontini w Jesi, Festival di Due Mondi w Spoleto, Luglio Musicale Trapanese na Sycylii). Grupę tę Michał Znanięcki wykorzystuje w wielkich realizacjach plenerowych z elementami happeningu. Jest również dyrektorem artystycznym stowarzyszenia CON-Teatro z siedzibą w Turynie, które z kolei współpracując z włoskimi teatrami i festiwalami, zajmuje się organizowaniem warsztatów i laboratoriów teatralnych, a także projektami artystyczno-edukacyjnymi.

Michał Znanięcki jest autorem już ponad 200 spektakli. Pracuje na najważniejszych scenach operowych świata, między innymi we Włoszech, Francji, Irlandii, Hiszpanii, Polsce, Argentynie, gdzie był założycielem Festival Opera Tigre, Urugwaju czy Kubie. Wspecjalizował się w megaprodukcjach plenerowych, które realizował na stadionach, wyspach, na pustyni i w parkach – między innymi współpracując z Israeli Opera na pustyni w Masadzie w ramach wieloletniego kontraktu.

Szczególne miejsce w dorobku artystycznym Znanięckiego zajmują projekty teatralne, edukacyjne i angażujące grupy wykluczone społecznie, za które był wielokrotnie nagradzany, między innymi medalem Regionu Puglia za zasługi artystyczne i społeczne.

Współpracował z największymi nazwiskami świata opery i teatru, między innymi z Placido Domingo, Piotrem Beczałą, Mariuszem Kwietniem, Lorinem Maazelem czy Jose Curą.

Był dyrektorem Opery Narodowej w Warszawie i Opery Poznańskiej. Jest wykładowcą we włoskich szkołach teatralnych.

Już ten skrótowy opis robi wrażenie, informując o tym, że mamy do czynienia z artystą wybitnym, a przy tym twórczym, pracowitym, poszukującym nowych dzieł i form wyrazu.

Oprócz wielkich wydarzeń operowych artysta zajmował się odzyskiwaniem nieznanych i rzadko wystawianych oper Paisiella, Prokofiewa, Musorgskiego czy Pergolesiego.

Za swoje artystyczne dokonania był wielokrotnie nagradzany.

BIURO KOLEGIUM ZARZĄDCZEGO
Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza

Wpłynęło dnia

l.dz.

27. VII. 2020

46/107/20

W 2011 za spektakl „Eugeniusz Oniegin” reżyser otrzymał nagrodę Premios Líricos Teatro Campoamor, dla najlepszej produkcji premierowej roku w Hiszpanii. Nagrodzony został także Narodową Nagrodą Teatralną Chorwacji, za najlepszy spektakl operowy roku 2014 „Mefistofele” oraz nagrodą specjalną „włoskim Oscarem operowym” Premio Abbiati 2015 za projekt „200.com – Pagliacci”. Rok jubileuszowy 2017, w którym artysta świętował 25-lecie pracy artystycznej, przyniósł mu Złotą Maskę za spektakl roku „Romeo i Julia” w Operze Śląskiej w Bytomiu. Przedstawienie to zdobyło także szereg nagród w innych kategoriach. Złotą Maską otrzymał także za musical „Dr Jekyll and Mr Hyde” w 2007 roku i w 2009 r. za reżyserię „Producentów” w Teatrze Rozrywki w Chorzowie.

W 2012 r. Michał Znaniecki został odznaczony przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego srebrnym medalem „Zasłużony Kulturze Gloria Artis”.

2. Ocena dzieła doktorskiego

Dlaczego młody artysta kieruje się w świat opery? Świat sztuki skonwencjonalizowanej, ograniczanej mnóstwem uwarunkowań, z których pierwotne i najważniejsze, to muzyka oraz śpiew, zamiast dialogów. I to śpiew specyficzny. *Ten banalny i oczywisty fakt za każdym razem zobowiązuje do budowania świata scenicznego, w którym konwencja ciągle o sobie przypomina* - stwierdza Znaniecki.

Dla wielu opera to niemal żywa skamielina. Choć zdarzają się inscenizacje pokazujące, że wiele można w operze artystycznie, niektórzy mówią - nowocześnie - zrobić. Jednego, czego w operze nie można zmienić, to muzyka. Nie zmienia się także podstawowej konwencji, czyli tego, że kwestie bohaterów są wyśpiewywane, wedle pewnych kanonów, a nie mówione. To niby niewiele, bo mamy przecież cały obszar scenerii, scenografii budowanej z wykorzystaniem nowoczesnych środków technicznych, projekcje filmowe, grę światła, pozwalające przenieść akcję we współczesność a nawet i w przyszłość, styl choreografii, styl gry aktorskiej, stosowanie elementów konwencji z innych sztuk, jak na przykład telewizji, filmu, kabaretu i tak dalej. Ale to mimo wszystko nie jest wystarczająco dużo, by gorset konwencji opery był dla wielu twórców zbyt ciasny i krępujący.

Konwencja - zdaniem Znanieckiego - jest pierwszym ograniczeniem, które trzeba zrozumieć i polubić, chcąc reżyserować operę. Operze - zdaniem Znanieckiego - nie grozi odejście do lamusa, czy stania się muzealnym eksponatem. Warunkiem jest odwaga twórcy do przekraczania wąsko rozumianej tradycji. Wykorzystanie i przekucie ograniczeń w atut można uznać za przejaw maestrii sztuki reżyserskiej - przekonuje Znaniecki. Twórca jest świadom ograniczeń konwencji operowej, ale przy tym, co może zaskakiwać, jest jej admiratorem.

Sztuka łamania konwencji zabija operę - stwierdza jednoznacznie Znaniecki - *ale jest wiele możliwości szukania kompromisu, myśląc o widzu naszych czasów.*

Pytanie o widza, współczesnego widza opery, pada często w rozważaniach Znanieckiego. Kontekstem jest otoczenie medialne, cała współczesna ikonosfera, która nas otacza.

Michał Znaniecki jest zdania, że opera nie może konkurować ani z kinem, ani z telewizją, ani z formami komputerowymi, czy z reklamą. Są to różne światy.

Dziś publiczność zna efekty specjalne kina, efekty melodramatyczne seriali i rytm gier komputerowych. Coraz bardziej przyzwyczajają się do interakcji z ekranem komputerowym. To w naturalny sposób rzutuje na to, jak odbiera operę, jak radzi sobie z jej konwencją, dlaczego szuka z nią kontaktu.

Szansą opery w zestawieniu z innymi formami komunikacji i sztuki - wedle Znanieckiego - jest prawda i emocje. Oraz uczciwość w poruszaniu się w obszarze konwencji. Trzeba być uczciwym w tym, co robimy w operze - twierdzi Znaniecki. Uczciwość zakłada duży element świadomości, czym opera jest. *Musimy robić opery wierne autorowi, który mówił o emocjach, i przekazywać te emocje dzisiejszej publiczności, która już ma własną percepcję nie tyle spaczoną, ile zmienioną przez telewizję. My musimy przekazywać to o wiele mocniej i paradoksalnie - w ryzach konwencji. Jeśli będziemy robić to uczciwie, widzownia nas kupi, tak starsza, jak i młodsza.*

Sprawą zasadniczą według Znanieckiego jest także to, jak pokazuje się klasyczny świat operowy. Powielanie kanonu wykonania jakiegoś tytułu jest czynieniem go martwym. *Stary kostium nie funkcjonuje, jeśli brak nowego kanonu gestów operowych. Trudno doszukać się psychologii postaci, jeśli mur jest z papieru i to jest doskonale widoczne, bo zastosowano tylko światło frontalne* - stwierdza Znaniecki. Także powierzchowne uwspółcześnianie, poprzez zmianę epoki,

odniesienia do popkultury może prowadzić do powtórek i powielania kanonu, czyli do martwego spektaklu. *Uważam, że bohaterowie z przeszłości wcale nie muszą zakładać kostiumów historycznych, by przemówić do współczesnego widza. Bez kostiumu bohater z innej epoki wyraża prawdę uniwersalną, mówi: „zobacz, to jest też o tobie”.* Odpowiednie uwzględnienie współczesności może skutkować tym, że stare historie nabierają sensu. Szukanie prawdy jest szukaniem kontaktu z publicznością. *Jedno pozostaje niezmiennie - dobrze napisana opera zawsze będzie mówiła o nas. O nienawiści, miłości, albo o wojnie. Opery, które przetrwały próbę czasu podejmują tematy uniwersalne.* Także szukanie i wyzwalanie emocji. ... *doszukać się w operze prawdziwych emocji, to było wyzwanie, które chciałem podjąć.* Prawda oraz emocje z nią związane są podstawą komunikacji z widzem.

Opera - zdaniem Znanieckiego - jest klatką, formą, która nas trzyma i określa świat, ale nie zubaża emocji. W tym aspekcie Znaniecki przywołuje Goethego.

Owszem, opera to zamknięta klatka - mówi Znaniecki - ale ta klatka ma wiele szczybelków, poidelko, swoją przestrzeń, określoną wysokość, szerokość, a co za tym idzie - różne punkty widzenia. Można w niej obracać, odkrywać, inne światy. I wtedy okazuje się, że ta klatka nie jest wcale taka ciasna. Wręcz może prowokować do eksperymentów. Znaniecki podejmuje próby wyprowadzenia opery z zamkniętych ram i form, z zamkniętych przestrzeni i skierować ją wprost do ludzi.

Artysta świadomie balansuje nad przepaścią nowych konwencji i form. Zestawia komedię z dramatem, musical z operą, teatr alternatywny z teatrem klasycznym czy plenerowym. Chętnie także wyprowadza inscenizacje operowe poza przestrzeń teatru.

W miejsca dla niej nie przeznaczonych, w obszary publiczne, ryzykowne.

Lubię nowe, zaskakujące konteksty. W „Labirinto Leopardi” zbudowałem salon paryski między czołgami gotowymi do transportu do Sarajewa.

Znaniecki robił projekty operowe w muzeum anatomii, fabryce czołgów, w muzeum muzyki i archeologii, pod sceną, w ogrodach pełnych strzykawek narkomanów, a nawet na parkingach. Także w mediolańskim metrze. *Pokazywaliśmy zabójstwo z „Makbeta” a widzowie śpieszący do wagoników metra w ogóle się tym nie przejmowali, nie wiedząc nawet, że to był spektakl. Wycierali tylko krew z butów i wyrzucali chusteczki.*

Jednym z najbardziej szalonych pomysłów był wielogodzinny maraton w budynkach targów bolońskich. Do historii przeszły jego wielkie inscenizacje operowe we Wrocławiu czy w Masadzie.

Szansy dla siebie Znaniecki szuka w ograniczeniach, które opera wyznacza. *Idea dekonstrukcji jest mi obca, ponieważ pozbawia ona dzieło ograniczeń* - stwierdza.

Twórcze wykorzystanie ograniczeń, swoista gra z konwencją, stymulacja i pobudzane wyobraźni możliwe jest na fundamencie dogłębnej analizy operowego dzieła. I znajomości samej opery jako artystycznego gatunku. Trzeba zrozumieć kiedy i dlaczego ta konwencja zakorzeniła się tak silnie i dlaczego przetrwała do dziś. Znaniecki przypomina, że opera buffo była „dziennikiem telewizyjnym” swoich czasów. Miała wartość kilkudniową. Muzyka była stała, ale tekst zmieniano. Ciągłe pisanie nowych kupletów mające polityczne odniesienia. Stąd muzyka musiała być znakomita, uniwersalna i pasować do wszystkiego. Także do zmieniających się treści. Co ciekawe i ważne, Znaniecki jako twórca operowy, kiedy nie pracuje, jeździ na koncerty rockowo-popowe. Twierdzi, że dzisiejsza muzyka rap jest bliska operze XVIII wieku, kiedy zmieniano libretto pod publikę lub aktualne wydarzenia. Jego zdaniem aranżacyjnie opera ma wiele wspólnego z hip-hopem, ponieważ *tak samo szuka kontaktu z widzem i jego widzeniem, słyszeniem świata.*

Kiedyś - rozwija reżyser ten wątek - opera była żywa - publiczność reagowała na to, co dzieje się na scenie, śpiewała razem z solistami, prosiła o inne utwory - te, które im się podobały. Możemy to zobaczyć w pewnych scenach wybitnego filmu Milosa Formana „Amadeusz”.

Kiedy zaproponowano mi realizację „Eugeniusza Oniegina” w międzynarodowej koprodukcji - wspomina Znaniecki - zanim przystąpiłem do opracowywania interpretacji dzieła Piotra Czajkowskiego, skupiłem się przede wszystkim na analizie towarzyszącej temu zadaniu skomplikowanej sieci ograniczeń.

Zdaniem Znanieckiego to ograniczenia czynią artystę. Ograniczenia potraktował jako klucz do przygotowania tego projektu. Partytura ograniczeń stała się źródłem inspiracji, a nie kagańca - uzupełnia. Co ciekawe i znamienne, Znaniecki analizując operowe dzieło, często odwołuje się do określenia projekt, przedsięwzięcie organizacyjne i biznesowe. Często pisze o produkcji

operowego spektaklu. Podobnie, jak pisze się o produkcji filmu. W tym można te dwa obszary twórczości porównać i zestawiać - ich wymiar często przypomina, i faktycznie jest, biorąc pod uwagę ilość zaangażowanych osób, oraz koszty, wielkim projektem biznesowo- produkcyjnym. Projekt każdej inscenizacji - wedle Znanieckiego - a zwłaszcza przedsięwzięcia tak złożonego, jak opera, stanowi ogromne wyzwanie, także organizacyjno-logistyczne.

Artysta musi wejść w rolę sprawnego menedżera - stwierdza wprost. I rozwija dalej:

Swoją wizję danego dzieła [reżyser] musi wpisać w schemat konwencji operowej, typ organizacji pracy oraz wyznaczyć priorytety produkcyjne.

Jako artysta Znaniecki prezentuje niebywałą, nieczęstą, w tak analitycznej, rozległej i pogłębionej przy tym w swoim wymiarze, sferę twórczej świadomości.

Analiza dzieła „Eugeniusz Oniegin” dokonana przez jego twórcę jest niezmiernie pouczającym i fascynującym zetknięciem się ze sferą samoświadomości artysty. Artysty, który rozumie i - jak sam mówi - z pokorą przyjmuje uwarunkowania oraz ograniczenia wynikające głównie z konwencji sztuki. Czym Michał Znaniecki uzupełnia artystyczną pokorę, by w efekcie uzyskać to, na czym mu artystycznie zależy, by jednak stworzyć własny spektakl, własną, autorską interpretację operowego dzieła? To przede wszystkim niezwykła świadomość warsztatu, jego elementów składowych. Świadomość ta pozwala mu zbudować autorytet. Myślę, że to jeden z ważniejszych komponentów i atutów, które pozwalają twórcy wyegzekwować od współpracowników i współtwórców spektaklu swoją wizję, swoje rozwiązania i pomysły. Uczynić z nich współtwórców swego dzieła.

Element pokory - o której często mówi Znaniecki - trzeba uzupełnić o odwagę, pozwalającą traktować operowe ograniczenia jako specyficzne, artystyczne i organizacyjno - produkcyjne wyzwania.

Konwencja, zwyczaj, system pracy, stają się sprzymierzeńcem lub wrogiem operowego reżysera, zależnie od tego, na ile zaakceptuje on jej zasady a potem je twórczo wykorzysta. Znaniecki tworzy więc „partyturę ograniczeń”, by potem stworzyć partyturę dzieła. W postawie uświadamianych ograniczeń Znaniecki jest bliski filozofii Hegla, z jego pojmowaniem wolności jako uświadomionej konieczności.

Lecz heglowska filozofia w artystycznym wydaniu oznacza, że sfera konieczności wymaga istotnych uzupełnień. Te uzupełnienia to osobowość artysty, jego talent, wyjątkowość, wrażliwość, siła, determinacja, oraz głęboka - i czasami dość istotna - sfera nie-świadomości.

Po otrzymaniu „Eugeniusza Oniegina” do realizacji, rozpoczął się dwuletni proces analizy i budowania projektu. *Próba opisanie tego złożonego procesu pokaże - mam nadzieję - że uwarunkowania pozornie ograniczające wolność artysty mogą stanowić potężny bodziec dla jego kreatywności i inwencji.*

W przypadku „Eugeniusza Oniegina” głównym ograniczeniem - pisze Znaniecki w swojej pracy - wydawała się wielokulturowość publiczności. Spektakl miał być pokazywany w Hiszpanii, Polsce, Argentynie, Chorwacji, Rosji, Urugwaju i we Włoszech. Reżyser podejmujący tego rodzaju wyzwanie jest zmuszony do poszukiwania metafor i symboli czytelnych dla odbiorców z różnych kręgów kulturowych. To ograniczenie zmusza do docierania do głębokich, istotnych treści dzieła, do identyfikacji i tworzenia jego uniwersalnego przekazu. *Trzeba szukać uniwersalnego wymiaru i stąd moja koncentracja na emocjach.*

Znaniecki pisze, że zwrócił uwagę na podtytuł opery nadany przez jego twórcę; „sceny liryczne”. To pozwoliło mu uciec od estetyki realistycznej i zająć się bardziej emocjami niż narracją. Klucza do interpretacji szukał w poezji i metaforze. Stąd powstał podstawowy pomysł scenerii, w której rozgrywa się dramat bohaterów opery. Dekoracja stała się oniryczna, zamglona, wypełniona alegoriami i symbolami. Topniejący, jak serce Oniegina lodowy żyrandol zapełnił powoli scenę wodą. *Od początku współpracy ze scenografem budowaliśmy przestrzeń abstrakcyjną i nierealistyczną, idąc za schematem obrazów - scen lirycznych. Nostalgia, starość, młodość - to słowa klucze i tematy do rozwiązywania.*

Czy Michał Znaniecki ma jakąś metodę pracy twórczej? Po lekturze doktorskiej dysertacji, która jest rozbudowaną analizą niemal wszystkich elementów i faz pracy nad operowym dziełem, można powiedzieć, że tą metodą jest po prostu myślenie.

Do każdej opery przygotowuję się bardzo dokładnie, analizuję życie kompozytora, poznaję, jak powstało libretto: czy powstawało trzy dni, czy trzy lata.

Dogłębna, wnikliwa analiza dotyczy najpierw partytury, potem libretta, następnie przestrzeni teatru, gdzie opera ma być wystawiana, i dalej: obsady (soliści, chór, balet), scenografii, kostiumów, światła, po warsztaty wykonawcze, system prób i czas ich trwania, budżet. Znaniecki jest artystą myślącym, analizującym, i z tego myślenia i analiz generującym sceniczne, artystyczne rozwiązania i pomysły. Ważne jest w tym myśleniu jego kierunek i cel. Jest nim zrozumienie partytury, tak na poziomie jednostkowym, obejmującym konkretnych bohaterów, ich konkretną sytuację, konflikty, perypetie, jak i na poziomie uniwersalnym. To identyfikacja tematu opery, jej tematu uniwersalnego, jej przesłania, jej sensu. *Reżyser ma za zadanie przekazać zamysł autora dzieła operowego. Ja staram się więc być wierny kompozytorowi a nie tradycji* - stwierdza.

Ważne jest także i to, że to myślenie wsparte jest talentem, wrażliwością, odwagą i otwartością na inspiracje oraz niekonwencjonalne, zaskakujące, a przy tym logiczne z punktu widzenia całości rozwiązania.

Efektom jest inscenizacja, która staje się dziełem operowej sztuki.

Inszenizacyjny styl Michała Znanieckiego nie poddaje się jednoznacznym klasyfikacjom. Reżyser, który często jest autorem scenografii do swoich spektakli, lubi umieszczać akcję w zamkniętych, precyzyjnie określonych przestrzeniach, nie odwołując się jednak do autorskich didaskaliów. Lubi grę historycznym kostiumem, unika bezpośrednich odniesień do współczesności, natomiast jego erudycja i ogromna wiedza z zakresu historii teatru i sztuki prowokuje go do zabawy różnymi konwencjami. W jego spektaklach można napotkać liczne odniesienia, wręcz cytaty z filmu, literatury, malarstwa i oczywiście teatru.

Sam Znaniecki opisuje swoją metodę pracy w taki sposób:

Do dzisiaj posługuję się wzorem Giorgio Strehlera, czyli buduję magiczną teatralną szkatułkę, a następnie wrzucam w nią „ziarno grochu” Luca Ronconiego, czyli ważne tematy i mocny klucz interpretacji, który zagraża konwencji lub ją demaskuje.

„Eugeniusz Oniegin” Znanieckiego jest dziełem oryginalnym, zaskakująco śmiałym, imponujący rozmachem, a przy tym przemyślaną konstrukcją. Zachowując atmosferę epoki twórca sytuuje dzieło we współczesności. Znajduje i posługuje się odważnymi rozwiązaniami scenicznymi, inscenizacyjnymi, które mogą u niektórych wywoływać irytację swoją dosłownością - jak woda zalewająca scenę, rozpuszczający się lodowy żyrandol, czy lodowa kurtyna dzieląca dwa światy - ale nie można odmówić im wewnętrznej logiki, siły oddziaływania symbolu, plastycznej urody.

Zresztą, przeprowadzenie ostatniej części akcji utworu w wymiarze niemal 40 minut na scenie wypełnionej wodą, to zadanie tyleż odważne, co karkołomne. Ale w tym wypadku zakończone sukcesem, choć budzące u wielu odbiorców kontrowersje. Znakomite są sceny masowe. Znakomita jest reżyseria głównych postaci dramatu, w efekcie której zyskują one na psychologicznej głębi i bogactwie osobowości.

Inszenizacja „Eugeniusza Oniegina” jest logiczna i konsekwentna w każdym elemencie tworzącym spójną estetycznie i artystycznie oraz myślowo całość.

Nie jest to w tej recenzji pracy doktorskiej najważniejsze, ale nie mogę sobie odmówić przyjemności zwrócenia uwagi na zestawienie przez Michała Znanieckiego w swojej dysertacji kilku fragmentów recenzji dotyczących operowego spektaklu „Eugeniusz Oniegin”, tak krytyków polskich, jak i ze świata. Myślę, że i Znaniecki zrobił to nie bez powodu, choć wyraźnie nie opatrzył tego wyboru swoim komentarzem.

Żadna z polskich krytyk nie zawiera elementu pochwały, natomiast krytyki światowe są nimi wypełnione po brzegi.

Oto mała próbka z polskich recenzji:

- *Oniegin chodzi jak czapla, Tatiana zrzuca suknię do wody, potem ubiera ją mokrą. Brz. Balet tańczy, woda pryska.*
- *Papierowa brzezina, emaliowane wiadra, tandetne rekwizyty to nie była stylizacja, postmodernizm czy figlowanie z konwencją, tylko zwyczajny brak gustu.*
- *... nadmiar efektów scenograficznych powoduje jedynie chaos, przeszkadzający i w śledzeniu dramatu bohaterów, i w słuchaniu muzyki...*

Z recenzji światowych:

- *... Oniegin zaproponowany nam w La Plata jest - istotnie - wspaniałym spektaklem scenicznym oferującym mnogość idei, pomysłów i symboliki, a wszystko to ubrane w nadzwyczajne piękno.*

- *Spektakl Teatro Argentino spełnił oczekiwania związane z jednym z najbardziej znanych i wcześniej niejednokrotnie inscenizowanych tytułów liryki rosyjskiej...*
- *Kreatywność rodzimych twórców oraz udział artystów zagranicznych, złożyły się na jeden z najpiękniejszych i najbardziej monumentalnych spektakli, oglądanych ostatnim czasie w Montevideo.*

Oczywiście, mamy wyjściowo do czynienia z subiektywnym, wyborem kilku krytyk, z ich fragmentami, nie całymi recenzjami. Mam wrażenie, że Michał Znaniecki świetnie się bawi tworząc takie zestawy, ale by wyjść poza znane stwierdzenie, iż nikt nie jest prorokiem we własnym kraju, to recenzje świadczą o tym, że twórczość Znanieckiego wywołuje emocje, nie pozostawia obojętnym, jest wyrazista, często prowokująca. A to bardzo dużo.

Można różnie oceniać nie tylko „Eugeniusza Oniegina”, także inne dzieła Znanieckiego, ale w moim przekonaniu jest on artystą odważnym, poszukującym, nie bojącym się ryzyka, a przy tym niezwykle świadomym. To właśnie świadomość jest jego najmocniejszym reżyserskim narzędziem.

Jednocześnie świadomość może tworzyć ograniczenia.

To w świadomości rodzi się lęk - napisał Tadeusz Kantor w swoim „Małym manifestie”. Miał na uwadze lęk egzystencjalny, a będąc artystą także niezwykle świadomym, miał przekonanie, że należy w sztuce, w twórczości, czerpać również z pokładów podświadomości, z emocji, z przeczuć, intuicji. Nawet szaleństwa. Z czegoś nie do końca świadomego. I to może zdawać się paradoksalne, że otwarcie na podświadomość może być wynikiem świadomości.

Opera „Eugeniusz Oniegin” Piotra Czajkowskiego wyreżyserowana przez Znanieckiego w operze w Bilbao w 2011 roku została uhonorowana prestiżową nagrodą Fundacji Premios Líricos Teatro Campoamor za najlepszą produkcję premierową roku w Hiszpanii.

W 2011 za spektakl „Eugeniusz Oniegin” reżyser otrzymał nagrodę Premios Líricos Teatro Campoamor, dla najlepszej produkcji premierowej roku w Hiszpanii.

3. Ocena rozprawy doktorskiej

Tematem rozprawy doktorskiej jest rola ograniczeń w pracy reżysera operowego - pisze Michał Znaniecki.

Teza, którą stawia autor rozprawy brzmi: *reżyseria operowa jest dużo bardziej skomplikowana od dramatycznej, ponieważ musi brać pod uwagę ściśle z nią związane ograniczenia. Opera jest „klatką”, która zmusza do respektowania rozmaitych czynników, a rola reżysera stanowi najważniejszy element tej konstrukcji. Nazwijmy ją „złotą klatką” pokory.*

To zestawienie może budzić zdumienie: artysta i pokora?! W obiegowym pojęciu artysta to ktoś pozbawiony pokory, ktoś, kto narzuca innym swoją wizję, ktoś, kto tworząc bazuje głównie na swojej autonomii, odrębności, szczególności, wyjątkowości. Wolności. I egotyzmie. To Gombrowiczowskie: w poniedziałek ja, we wtorek ja, we środę ja i tak dalej do końca tygodnia.

Autor w swojej dysertacji pokazuje sferę ograniczeń, w której porusza się reżyser operowy, w całej jej złożoności, skomplikowaniu i poniekąd bogactwie.

W kolejnych rozdziałach pracy autor analizuje wszystkie komponenty spektaklu operowego, wszystkie fazy pracy nad nią oraz wszystkie uwarunkowania temu towarzyszące. Począwszy od konwencji, libretta, muzyki, partytury poprzez współpracę z solistami, chórem, dyrygentem, współpracownikami, jak scenograf, choreograf, kostiumograf, realizator światła, po specyfikę teatralnej przestrzeni, jej akustykę, poziom i możliwości produkcyjne warsztatów, organizację prób, budżet i kulturę kraju, w którym inscenizacja powstaje. *Moje projekty były zawsze dostosowane do możliwości sceny, na której opracowałem, budżetu, wydolności pracowni krawieckich i warsztatów stolarskich.*

Kiedy młody reżyser poświęca się operze, czy porzuca dla niej teatr dramatyczny, po krótkotrwałej euforii związanej z wielkością sceny czy wysokością budżetu, zaczyna z przerażeniem uświadamiać sobie, jak wiele musi się jeszcze nauczyć - stwierdza Znaniecki odnosząc się do własnej drogi twórczej i własnych doświadczeń.

Rozprawa pokazuje metodę pracy twórczej artysty. Na przykładzie analizy powstawania spektaklu *Eugeniusz Oniegin* możemy zobaczyć, jak artysta pracuje na poszczególnych etapach, w kolejnych obszarach i kolejnych piętach budowania swojej autorskiej inscenizacji opery. Początek wyznacza libretto i partytura.

W „Eugeniuszu Onieginie” skupiłem się na znalezieniu słowa klucza, wychodząc od analizy poetyckiej tekstu dramatycznego. Każdej scenie nadałem tytuł-temat, każdej zaś partii – słowo klucz.(...) Narzucenie sobie takiej dyscypliny jak słowo klucz uważam za jeden z ważniejszych etapów przygotowawczych inscenizacji.

Analiza tego przedstawiona w dysertacji doktorskiej jest niezmiernie pouczająca, wręcz fascynująca. Praca doktorska Znanieckiego jest wnikliwym, choć przy tym skrótowym, ale rzeczowym, opisem niemal każdego aspektu pracy nad operowym dziełem. Analiza pozwala mu, jako, twórcy zapanować nad materia operowego dzieła, nad procesem jego tworzenia.

Bogactwo doświadczeń zebranych podczas przygotowań do premiery „Eugeniusza Oniegina” w Bilbao utwierdza mnie w przekonaniu, że do ważniejszych narzędzi pracy reżysera operowego należy uprzedzające rozpoznanie i umiejętne wykorzystanie różnego typu ograniczeń związanych z produkcją spektaklu.

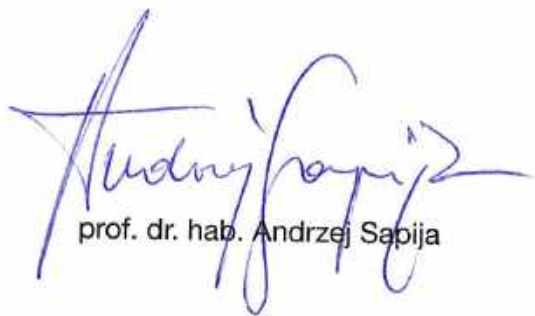
Praca napisana jest przejrzysto, stylowo, a przy tym oszczędnie i bogato w treści. Czyta się ją bez większych trudności, z ciekawością, poczuciem odkrywania nieznanego bądź mało znanych obszarów twórczego zmagania się z operą widowiskiem. Lektura tej pracy sprawia wiele przyjemności, tak pod względem poznawczym, jak i erudycyjnym. Język, którym praca jest napisana jest żywy, a przy tym literacko stylowy, wychodzący poza normę poprawności.

Dysertacja spełnia wszelkie wymogi stawiane pracom doktorskim.

Biorąc pod uwagę jej konstrukcję, zawarte załączniki, w postaci bibliografii, może ona stanowić wzorzec dla tego typu prac.

4. KONKLUZJA:

W związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuk filmowych i teatralnych Panu mgr Michałowi Znanieckiemu, przeprowadzanym przez Radę Dyscypliny Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, stwierdzam, że dzieło będące przedmiotem postępowania oraz rozprawa doktorska spełniają wymagania określone w art. 186 ustawy z dnia 20 lipca 2018 roku Prawo o Szkolnictwie Wyższym i Nauce (Rozdział 2, Oddział 1). Niniejszym wnioskuję o podjęcie dalszych czynności związanych z procedurą postępowania o nadanie stopnia doktora Panu magistrowi Michałowi Znanieckiemu w dziedzinie sztuki w dyscyplinie artystycznej sztuk filmowych i teatralnych.



prof. dr. hab. Andrzej Sapija