



Marek Golonka

MUSICAL JAKO MASZYNA PAMIĘCI

PRZEDSTAWIENIE PRZESZŁOŚCI AUSTRII
W WYBRANYCH MUSICALACH
MICHAELA KUNZEGO



MUSICAL
JAKO MASZYNA PAMIĘCI

Marek Golonka

MUSICAL

JAKO MASZYNA PAMIĘCI

PRZEDSTAWIENIE PRZESZŁOŚCI AUSTRII
W WYBRANYCH MUSICALACH
MICHAELA KUNZEGO



Recenzentki
Ewa Dąbek-Derda
Ksenia Olkusz

Redaktor prowadzący
Jakub Ozimek

Redakcja i korekta
Kamil Dźwiniel

Projekt okładki i stron tytułowych
Magdalena Jędraszko

Ilustracje na okładce
Wizerunki Elżbiety Bawarskiej i Wolfganga Amadeusza Mozarta,
źródło: Wikimedia Commons

Skład i łamanie
Dariusz Górski

Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2015–2020
jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą „Diamantowy Grant”.

Publikacja na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 PL (CC BY 3.0 PL)
(pełna treść wzorca dostępna pod adresem: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/legalcode>).

Marek Golonka, Uniwersytet Warszawski, ORCID 0000-0001-8146-1316

ISBN 978-83-235-5589-6 (druk)	ISBN 978-83-235-5597-1 (pdf online)
ISBN 978-83-235-5406-6 (e-pub)	ISBN 978-83-235-5414-1 (mobi)

Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego
00-838 Warszawa, ul. Prosta 69
e-mail: wuw@uw.edu.pl
księgarnia internetowa: www.wuw.pl

Wydanie 1, Warszawa 2022

Druk i oprawa
POZKAL

Spis treści

Wstęp. Michael Kunze i nawiedzona przeszłość Austrii	7
ROZDZIAŁ 1. Przeszłość – historia czy pamięć?	15
Słodka Sisi i gorzkie wspomnienia	15
Badania przeszłości, badania pamięci	19
Specyfika badań pamięci	21
Powody zainteresowania pamięcią	24
Prawda o przeszłości?	26
Hayden White – narracyjność i naukowość historii	27
Astrid Erll – tryby pamięci zbiorowej	31
Aleida Assmann – pamięć funkcjonalna i magazynująca	35
Kerwin Lee Klein – zaczarowanie świata i niebezpieczeństwa pamięci	38
Maurice Halbwachs – społeczne ramy pamięci	40
Marvin Carlson – musical jako maszyna pamięci	42
Freddie Rokem – aktor jako nadhistoryk?	49
Studium przypadku: <i>Dźwięki muzyki</i>	52
Między pamięcią a historią	59
ROZDZIAŁ 2. Austria, czyli co?	61
Austria przed Mozartem – marchia, księstwo, cesarstwo	65
Austria Mozarta – schyłek XVIII wieku	72
Austria Sisi – druga połowa XIX wieku	86
Austria <i>Elisabeth i Mozarta!</i> – schyłek XX wieku	103
ROZDZIAŁ 3. Pamięć na scenach muzycznych	111
Jak rozumieć musical?	113
Kunze w świecie musicalu	124

Praktyka drama musicalu	138
Miasto muzyki	143
ROZDZIAŁ 4. „Należę tylko do siebie”: <i>Elisabeth</i>	171
Podsumowanie historii powstania	171
Wiedeńskie inscenizacje <i>Elisabeth</i>	172
Ze świata, który zatonął	174
Patrząc przez Sisi	174
Zabójca jako narrator	182
Zmartwychwstanie habsburskiego Wiednia	199
Sisi Kunzego a Sissi Marischki	202
Jak z portretu	204
Przypadek Rudolfa	211
Świat tonie	215
Dygresja węgierska	218
Najnowsza historia <i>Elisabeth</i>	222
Koncert w Schönbrunn	224
Kobieta i jej epoka?	228
ROZDZIAŁ 5. „Jestem muzyką”: <i>Mozart!</i>	232
Podsumowanie historii powstania	232
Inszenizacje <i>Mozarta!</i>	235
Nawiedzanie Mozartem – Prolog	240
Początki dwóch Mozartów	243
Nawiedzony Mozart – finał pierwszego aktu	245
Boski Mozart	247
Umrzeć na nieśmiertelny talent	253
Mozart według Kunzego	254
Zakończenie. Przeszłość? Austria? Musical?	257
Musicale a obiegowe wizerunki	260
Musicale a państwo Habsburgów	262
Musicale a <i>Austria Felix</i>	264
ANEKS 1. Streszczenie akcji <i>Elisabeth</i>	266
ANEKS 2. Streszczenie akcji <i>Mozarta!</i>	274
Bibliografia	283
Summary	288

Wstęp

Michael Kunze i nawiedzona przeszłość Austrii

Michael Kunze to twórca najpopularniejszych niemieckojęzycznych musicali. Już jego musicalowa droga jest bardzo interesująca, a temat jego twórczości staje się tym bardziej fascynujący, gdy przyjrzeć się, jaką funkcję pełni ona w jego życiu. Urodzony w 1942 roku w Pradze – ówczynie części III Rzeszy – Kunze po wojnie przeniósł się z rodziną do zachodnich Niemiec, studiował historię prawa i jednocześnie pisał teksty do popowych przebojów, które sam produkował. Po studiach udało mu się zostać zarówno jednym ze słynniejszych tekściarzy w Republice Federalnej Niemiec, jak i doktorem historii. Do pisanie musicali, które są tematem tej książki, przystąpił po czterdziestym roku życia. Jego pierwszy popularny musical *Elisabeth* miał prapremierę światową w 1992 roku. Oznacza to, że Kunze zaczął tworzyć swoje teatralne dzieła, do dziś niezwykle popularne w Europie i Azji, po długiej karierze tak w szeroko rozumianej popkulturze, jak też na uniwersytecie. W dziełach tych łączy własne doświadczenie w obszarze kultury popularnej z akademickim warsztatem i fascynacją przeszłością.

Na pozór twórczość Kunzego nie jest dobrze znana w Polsce. W licznych rozmowach z polskimi entuzjastami musicalu przekonałem się, że mimo jego ogromnych międzynarodowych sukcesów nazwisko to niewiele mówi zainteresowanym teatrem muzycznym Polakom. A jednak Kunze bezpośrednio odpowiada za jedno z największych wydarzeń w historii polskiego musicalu. To on jest wszak librecistą musicalu *Taniec wampirów* (oryg. *Tanz der Vampire*), którego polska prapremiera w warszawskim Teatrze Muzycznym Roma do dziś uchodzi za jedną z najbardziej udanych polskich inscenizacji musicalowych. Promocja tego spektaklu skupiła się jednak na osobach, które były znane polskiej publiczności już wcześniej. Na pierwszy plan wysunął się więc Roman Polański, reżyser zarówno filmowego pierwowzoru musicalu, jak i jego prapremiery światowej w Wiedniu. Poza nim mówiło się głównie o kompozytorze – zmarłym w 2021 roku Jimie Steinmanie, legendzie

amerykańskiego rocka, który wykorzystał w partyturze *Tanz der Vampire* muzykę ze swoich przebojów, na czele z *Total Eclipse of the Heart*. Kunze w porównaniu z wymienionymi twórcami stosunkowo rzadko był wspomniany w rozmowach o spektaklu, podobnie jak reżyser polskiej inscenizacji Cornelius Baltus.

Na tym jednak nie koniec cichych triumfów Kunzego w Polsce. Jego najśłynniejsze spektakle biograficzne – musicale *Elisabeth* oraz *Mozart!*, które stanowią główny temat tej książki – nie były nigdy wystawiane w naszym kraju, ale stworzyły modę na dzieła o podobnej stylistyce. Pierwszym dużym sukcesem, który wyniknął z tego trendu, był *Rudolf. Affaire Mayerling*, musical Franka Wildhorna (muzyka) i Jacka Murphy’ego (libretto), mający światową prapremierę w Budapeszcie. Potem, z nieco zmienionym librettem, doczekał się dobrze przyjętej i utrwalonej na oficjalnym nagraniu premiery w Wiedniu. W Polsce koncert piosenek z musicalu *Afera Mayerling* był ogromnym sukcesem studia nagraniowego Accantus. Tak jak legenda musicalu *Taniec wampirów* nadal żyje wśród polskich fanów, tak Studio Accantus do dzisiaj pozostaje popularne między innymi dzięki sukcesowi koncertu *Afera Mayerling*. To zrozumiałe, że tym razem nie mówiło się o Kunzem, który dla projektu *Afery* był tylko inspiracją. Jest to jednak kolejny interesujący przykład sytuacji, gdy pomysły związane z twórczością tego librecisty nadzwyczaj dobrze przyjęły się w Polsce, ale on sam nie stał się dzięki temu bardziej rozpoznawalny.

Już to, że musical Kunzego oraz inny inspirowany jego twórczością zyskały uznanie w Polsce, sugeruje, że jest on postacią wartą przybliżenia polskim badaczom oraz entuzjastom teatru. W toku swoich studiów nad europejskim teatrem muzycznym utwierdziłem się też w przekonaniu, że europejska oraz światowa historia musicalu uwzględniająca Kunzego jest zarówno pełniejsza, jak i łatwiejsza do opowiedzenia. Jego twórczość obrazuje ważne tendencje w rozwoju teatru musicalowego. Stanowi również powrót gatunku do korzeni w kontynentalnej Europie w odświeżonej, atrakcyjnej dla dzisiejszego odbiorcy formie. Dorobek ten stawia w nowym świetle pewne trendy obecne także w amerykańskim oraz brytyjskim musicalu. Nie tylko reprezentuje stosunkowo świeży, a współcześnie ogromnie ważny nurt teatru muzycznego, ale też daje okazję, by spojrzeć na klasyczne anglojęzyczne musicale z innej perspektywy.

Twórczość Kunzego jest istotna dla musicalu w ogóle, a w szczególności dla tak zwanego megamusicalu – nurtu, który zapoczątkował Andrew Lloyd Webber, autor między innymi: *Jesus Christ Superstar*, *Evity*, *Kotów* i *Upióra w operze*, a który to nurt rozwinęli potem liczni twórcy. Megamusical jest bardzo ważnym podgatunkiem musicalu nie tylko dlatego, że stał się niezwykle popularny, ale też dlatego, że wniósł na musicalowe sceny modę na spektakle kostiumowe i historyczne. Za przykładem musicalu *Upiór w operze* oraz francuskiego megamusicalu *Nędznicy* artyści z wielu krajów zaczęli tworzyć na scenach muzycznych bogate, monumentalne, ale często krytyczne wizje

przeszłości. Takie dzieła bawią widzów na całym świecie, ale mogą również stanowić przyczynek do rozmów o dzisiejszym postrzeganiu przeszłości i związanych z nią wyobrażeń. Kunze i Frank Wildhorn, kompozytor *Afery Mayerling*, to dwaj spośród najpopularniejszych twórców tego nurtu. Prawie wszystkie ich musicale są adaptacjami wydarzeń historycznych bądź powieści, których akcja rozgrywa się w stosunkowo odległej przeszłości.

Za naukę zajmującą się przeszłością tradycyjnie uchodzi historia, od kilkunastu lat ma ona jednak na uniwersytetach (choć jeszcze nie w szkołach) konkurenta. Są nim badania pamięci (*memory studies*), dyscyplina akademicka kładąca nacisk na subiektywność przeszłości, na to, że dzisiejsze wspomnienia i opowieści o tym, co było, nigdy nie są do końca obiektywne. Badania takie nie prowadzą do stawiania pytań dotyczących tego, jak było w przeszłości, a tylko – dlaczego w teraźniejszości pamiętamy i przedstawiamy przeszłość tak, a nie inaczej. Dlatego też wykorzystuję tutaj przede wszystkim metodologię wypracowaną przez różne nurty badań pamięci. Dużo lepiej od historii nadają się do analizowania musicali, szczególnie tych, które pokazują przeszłość w celu wywarcia wrażenia na odbiorcy.

Swoje badania nad pamięciowym potencjałem musicali prowadziłem w ramach projektu *Przedstawianie przeszłości w teatrze musicalowym Polski i Austrii oraz jego recepcja*, na który otrzymałem Diamentowy Grant w 2015 roku. Dzięki temu byłem w stanie obejrzeć liczne austriackie, niemieckie oraz węgierskie inscenizacje dzieł Kunzego, a także inne prezentowane w Austrii musicale historyczne i kostiumowe. Te pozostałe spektakle będą w mojej książce ważnym odniesieniem, ale ostatecznie zdecydowałem się skupić w podsumowującej badania publikacji na austriackich inscenizacjach dwóch spektakli Kunzego – musicali *Elisabeth* i *Mozart!*, obu z muzyką jego regularnego współpracownika, Sylvestra Levaya – oraz węgierskich wersjach *Elisabeth*. To tylko jedna część badań, na podstawie obserwacji z polskich teatrów przygotowuję właśnie monografię skupioną na działalności reżyserskiej Wojciecha Kościelniaka¹.

Wyjaśnienie, dlaczego *Elisabeth* i *Mozart!* stanowią ważną wypowiedź ich twórców o przeszłości Austrii i warte badań przykłady przedstawiania przeszłości w musicalach, zacznę od opisania konkretnych scen, które są kluczowymi fragmentami tych dwóch musicali. Zobaczmy, w jaki sposób wchodzi one w dialog z historią Austrii i z jakich środków scenicznych korzystają, by ukazać relacje między różnymi czasami – zarówno w ramach akcji scenicznej, jak i poza nią.

Prolog *Elisabeth*, pierwszego musicalu Kunzego i Levaya, rozgrywa się w bliżej nieokreślonych zaświatach. Luigi Lucheni, włoski anarchista i zabójca cesarzowej Elżbiety Bawarskiej, jest przesłuchiwany przez bezcielesny głos

¹ Marek Gołonka, *Polski megamusical? Teatr Wojciecha Kościelniaka a światowy teatr musicalowy*, w przygotowaniu.

pytający go o przyczynę zamachu. Mężczyzna broni się, twierdząc, że władczyni pragnęła śmierci, tajemniczy przesłuchujący nie wierzy jednak w to wyjaśnienie. Zdesperowany Włoch powołuje na świadków współczesnych cesarzowej Elżbiety – i oto w zaświatach zaczynają gromadzić się postaci reprezentujące członków rodziny cesarskiej oraz arystokratów z epoki. Ich zeznanie przybiera formę piosenki *Alle tanzten mit dem Tod* (Wszyscy tańczyli ze śmiercią).

Wydaje się, że śpiewacy przybyli prosto z grobów: ich ciała są okryte całunami, a ruchy sztywne i nienaturalne. Wraz z ich pojawieniem się ożywają pamiątki po cesarskim Wiedniu – jako makiety bądź projekcje ukazują się budynki i dzieła sztuki związane z okresem panowania austriackiej dynastii Habsburgów. W pierwszej części zeznania postaci wyjaśniają, że choć ich epoka się skończyła, pragnienia i namiętności tamtych czasów wciąż pchają ich, funkcjonujących już jako duchy, do tańca. Następnie opowiadają o Elżbiecie – kobiecie, która nawet w zaświatach pozostaje od nich oddzielona, do której mają więcej pytań, niż przygotowali dlań odpowiedzi.

W kulminacyjnym momencie ich zeznań ponad chórem zmarłych pojawia się Śmierć w osobie młodego mężczyzny. W chwili jej przybycia wszystkie postaci poza Lucheniem przewracają się jak marionetki, którym przecięto sznurki. Nowo przybyła Śmierć uzupełnia zeznanie o najistotniejszą informację – choć to wbrew jej naturze, kochała Elżbietę. Bezcielesny głos pozostaje sceptyczny wobec tego wyznania, ale Śmierć, Lucheni i wszyscy obecni na scenie zaczynają ignorować przesłuchującego. Zamiast tego wzywają cesarzową, raz za razem powtarzając jej imię. Obecne w Prologu osoby znikają ze sceny, na której wreszcie pojawia się Elżbieta, by odegrać kolejne swojego życia – od późnego dzieciństwa do śmierci. W przeciwieństwie do reszty postaci ukazuje się ona widzom jako żywa kobieta, nie lalka czy widmo. W newralgicznych momentach jej życia będzie jednak spotykała Śmierć, nieustannie przypominającą, że świat cesarskiej Austrii kończy się. Co więcej, będzie w związku z tym zachęcała cesarzową do samobójstwa.

Sceną, która daje najlepsze wyobrażenie o treści i estetyce *Mozarta!*, następnego musicalu Kunzego opowiadającego o austriackiej ikonie, jest finał pierwszego aktu. W scenie tej Wolfgang Amadeusz Mozart właśnie pokłócił się w Wiedniu z salzburskim księciem, arcybiskupem Hieronimem Colloredem, i stracił posadę na jego dworze. Ubrana we współczesny kostium, dorosła postać dwudziestokilkuletniego Mozarta – zwana w libretcie „Wolfgangiem” – uważa, że teraz wreszcie może żyć wolna.

W tym spektaklu Wolfgang nie reprezentuje jednak całej osoby Mozarta. Obok niego obecny na scenie jest również Amadé – grany przez dziecko, a symbolizujący jego talent oraz potrzebę tworzenia. Aktor wcielający się w tę postać ubrany jest w rokokową perukę i stereotypowo kojarzoną z Mozartem czerwoną szatę. Amadé jest widoczny tylko dla swojego dorosłego wcielenia. Większość czasu spędza na komponowaniu i dzieli się owocami tej pracy z Wolfgangiem. Na pozór można pomyśleć, że ich więź to przeciwieństwo depresyjnej relacji

Elżbiety i Śmierci – Amadé podsyca ambicje i apetyt na życie Wolfganga, razem chcą podbić świat muzyką. Ich współistnienie nie jest mimo to w pełni zgodne. W trakcie pierwszego aktu zdarzają się między nimi konflikty, gdy zaś Wolfgang uwalnia się od zewnętrznych nacisków, Amadé oczekuje od niego całkowitego poświęcenia życia i czasu na twórczość. Wolfgang orientuje się, że nie jest wolny: uciekł od zewnętrznego przymusu, ale potrafi zapomnieć o tym wewnętrznym.

O powyższym spostrzeżeniu opowiada w piosence *Wie wird man seinen Schatten los (Jak pozbyć się swojego cienia)*. Wykonywanie jej zaczyna się na opustoszałej scenie, na której stoją tylko Wolfgang i Amadé. W miarę jak niepokój Wolfganga narasta, tytułowe pytanie zaczyna jednak stawiać chór złożony z aktorów wcielających się w Colloreda, rodzinę Mozarta i inne persony. Nie są oni obecni w tej chwili w swoich rolach z pozostałych scen, a raczej zwielokrotniają lęk Wolfganga i sugerują, że jego starcie z własnym cieniem ma szerszy, ponadjednostkowy wymiar. Podobnie jak zmarli w musicalu *Elisabeth*, postaci w tej scenie poruszają się w sztywny, „marionetkowy” sposób, a wrażenie niesamowitości dodatkowo potęguje padające na nich zimnoniebieskie światło.

Gdy napięcie wzrasta jeszcze bardziej, Amadé rani Wolfganga piórem, by pisać przy użyciu jego krwi. Skaleczony protagonista nie przestaje stawiać tytułowego pytania. Stara się bronić przed dalszymi atakami, ale nie oddała się od raniącego go dziecka. Akt kończy się dramatycznym pytaniem Wolfganga o to, czy nigdy już nie będzie mógł uciec od swojego „cienia” – i odpowiedzią chóru, że przeznaczenie jest nie do uniknięcia.

Te dwie sceny najlepiej przedstawiają musicale *Elisabeth* i *Mozart!* jako wypowiedzi o przeszłości Austrii. Ukazują one cesarzową Elżbietę i Wolfganga Amadeusza Mozarta, ważnych bohaterów austriackiej kultury, w sposób, który sugeruje, że ich stosunek do tej kultury i innych jej reprezentantów był niejednoznaczny. Podkreślają, że postaci te nie były rozumiane przez swoich współczesnych, a nawet – że pozostają zagadką do dzisiaj. Oba musicale dramatyzują także konflikty w życiu protagonistów, przedstawiając je za pomocą metafory nadprzyrodzonego fatum – w Elżbiecie zakochała się Śmierć, Mozart jest podzielony na dwie ścierające się ze sobą persony. Siły nadprzyrodzone działają nie tylko w życiu bohaterów, ale też wokół nich, sugerując, że cała ich epoka wróciła na scenie nie tyle do życia, ile raczej nieżycia, a postaci wokół nich są zjawami lub lalkami.

Elisabeth i *Mozart!* nie są jedynymi musicalami o przeszłości Austrii, należą jednak do najbardziej znanych i najczęściej wystawianych. Wybrałem je jako główny przedmiot analiz nie tylko ze względu na popularność, lecz także na to, że ich autorzy opowiadają o losach ważnych dla Austrii postaci i równocześnie o tym, w jaki sposób zostały one zapamiętane. Ta druga opowieść jest często prowadzona przede wszystkim za pomocą scenografii, nie akcji scenicznej, pozostaje jednak wyraźna w obu musicalach. To sprawia,

że opowiadając o przeszłości, ich twórcy zarazem problematyzują jej stosunek do teraźniejszości. Autorzy i wykonawcy *Elisabeth* oraz *Mozarta!* na różne sposoby przedstawiają społeczne i kulturowe związki między przeszłością a teraźniejszością, nadając im bardzo widowiskowy sztafaż sceniczny. Te spektakle są zatem poświęcone nie tyle historii, ile pamięci.

Już owe sceniczne gry z pamięcią czyniłyby z twórczości Kunzego ciekawej przedmiot badań bez względu na to, którego kraju by dotyczyły. Jestem jednak przekonany, że są tym istotniejsze, że mówią właśnie o Austrii. Kraj ten jest szczególnie ważny z perspektywy badań pamięci, choć przywoływany głównie w negatywnych kontekstach. Austria długo starała się unikać debaty o własnej przeszłości, zwłaszcza o okresie narodowego socjalizmu i przynależności do III Rzeszy. Dopiero pod koniec lat 80. dyskusja ta powróciła w przestrzeni publicznej. Ponieważ *Elisabeth* i *Mozart!* powstały w latach 90., można więc traktować je jako część tej fali.

A jednak musicale te nie doczekały się dotąd rozległej literatury przedmiotu. Nieliczne austriackie teksty pokazują, że nie stały się także ważną częścią austriackiej pamięci zbiorowej. Nie wynika to z braku zainteresowania Austrią – jej pamięć, zwłaszcza w trudnych i przemilczanych aspektach, jest dziś istotnym tematem w kulturze i w badaniach humanistycznych. Marginalna rola twórczości Kunzego wynika raczej z tego, że uwagę badaczy kultury rzadko przyciąga teatr musicalowy.

Tą książką pragnę zmienić przedstawiony stan rzeczy, a jednocześnie naświetlić jego przyczyny. Jestem bowiem przekonany, że o ile musicalowi poświęca się niewiele uwagi na całym świecie, o tyle w Austrii ignorowanie go ma specyficzne, lokalne powody, mocno związane z austriackim stosunkiem do własnej przeszłości oraz do muzyki.

Lepsze opisanie twórczości Kunzego wydaje się szczególnie doniosłe na gruncie polskim – także w naszym kraju przeszłość i ważne wydarzenia historyczne często dostarczają tematów teatrowi musicalowemu. Mam nadzieję, że analiza strategii twórczych oraz przyjęcia dzieł Kunzego będzie stanowić cenne źródło inspiracji dla polskich twórców musicalowych. W powstającej właśnie publikacji o Wojciechu Kościelniaku wskazuję chociażby na wyraźne podobieństwa między dziełami Kunzego a polskimi musicalami historycznymi.

W pierwszym rozdziale przybliżyłam istotne rozpoznania badań pamięci, odnosząc je do przykładów przedstawiania przeszłości Austrii w różnych mediach. Za ilustracje służą mi nie tylko musicale *Elisabeth* i *Mozart!*, lecz także najpopularniejsze filmowe narracje o tych samych bohaterach – trylogia filmów *Sissi* oraz ekranizacja *Amadeusza*. W drugim rozdziale zestawiam tezy badań pamięci z historią Austrii, omawiając szczegółowo, jak wiele znaczeń miało pojęcie Austrii w tysiącletniej historii tego kraju. Przedstawiając jego dzieje w XVIII i XIX wieku, od razu wskazuję na ich interpretacje w akcji *Mozarta!* i *Elisabeth*, by zaprezentować, jak twórczość Kunzego wchodzi w dialog z innymi przekazami na temat tych czasów.

Rozdział trzeci poświęcam głębszej analizie tego, co właściwie oznacza pojęcie musicalu i jaki status ma ten gatunek w Wiedniu. Udowadniam, że popularny teatr muzyczny zawsze był w tym mieście ważny, a nawet – że jego rozwój w stolicy Austrii wpłynął na musical broadwayowski. Jednocześnie pokazuję podejmowaną przez twórców walkę o uznanie teatru musicalowego w Wiedniu za wartościowy. Prowadzą ją oni dwiema równoległymi metodami: podważania wyższego statusu opery względem musicalu oraz udowadniania podobieństwa musicali Kunzego do oper. Wreszcie w rozdziałach czwartym i piątym dokonuję detalicznej analizy wiedeńskich inscenizacji *Elisabeth* oraz *Mozarta!*, ukazując, jakimi środkami scenicznymi przedstawiają one pamięć o swoich bohaterach i ich czasach. Analizuję także to, jak przekaz obu dzieł zmienił się wraz z kolejnymi inscenizacjami – *Elisabeth* była grana w Wiedniu trzy razy w teatrach i dwa razy w wersji koncertowej, *Mozart!* dwukrotnie w teatrach i raz jako koncert.

Czytelnikom zainteresowanym badaniami musicalu, ale nieznanym *Elisabeth* i *Mozarta!* polecam zapoznać się z wiedeńskimi inscenizacjami obu tytułów przed dalszą lekturą. Rejestracje inscenizacji *Elisabeth* z 2003 roku oraz *Mozarta!* z 2015 są dostępne w formie płyt DVD. By umożliwić szybkie zapoznanie się z akcją obu musicali lub przypomnienie jej sobie, na końcu książki umieściłem aneksy z ich streszczeniami.

*

Ta monografia stanowi zmodyfikowaną wersję rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem dr hab. Agaty Chałupnik w Instytucie Kultury Polskiej na Uniwersytecie Warszawskim. Wyrazy wdzięczności kieruję do recenzentek dysertacji – dr hab. Doroty Fox oraz dr hab. Joanny Maleszyńskiej.

Serdeczne podziękowania kieruję do prof. Wojciecha Dudzika oraz jego grupy seminaryjnej – Hany Umedy, Zuzanny Kann-Skorupskiej, Magdaleny Juźwik, Michała Kurkowskiego, Joanny Kocęby-Głębockiej i Moniki Ryszawy – za liczne rozmowy o mojej rozprawie i bezcenne wsparcie wiedzą oraz życzliwością.

Dziękuję też wszystkim innym osobom, które przyczyniły się do powstania tej pracy: Annie Golonce, Katarzynie Kraińskiej, Jolancie Leroch, Agnieszce Nowickiej, Iwonie Kobylańskiej oraz wszystkim twórcom, twórczyniom, badaczom i badaczkom, z którymi prowadziłem rozmowy podczas badań. Serdecznie dziękuję pracownikom Stacji Naukowej Polskiej Akademii Nauk w Wiedniu za gościnność i życzliwość okazane mi w trakcie moich pobytów w tym mieście w 2018 oraz 2019 roku.

Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2015–2020 jako projekt badawczy w ramach programu pod nazwą „Diamantowy Grant”.

ROZDZIAŁ 1

Przeszłość – historia czy pamięć?

Słodka Sisi i gorzkie wspomnienia

W roku 1955 w kinach w Austrii i Niemczech Zachodnich ogromną popularność zdobył film Ernsta Marischki *Sissi*. Obraz ten jest znany i lubiany do dzisiaj także w Polsce. Przyszłą cesarzową Elżbietę widzieliśmy w nim po raz pierwszy jako nastolatkę, gdy galopowała na okazałym rumaku przez bawarskie wzgórza. Zajechawszy pod rodową posiadłość, skoczyła na nim ponad klombem róż na oczach domowników, czym wzbudziła zachwyt ojca i przerażenie matki. Ów skok był tylko pierwszym z licznych sposobów, na jakie filmowa Elżbieta manifestowała temperament i niezależność, którymi to cechami zaskarbiła sobie serca widzów, a na ekranie – cesarza Franciszka Józefa. W trakcie kolejnych części słynnej filmowej trylogii jej silna i niezależna osobowość w połączeniu z uroczym sposobem bycia pozwoliły utrzymać przy sobie cesarza mimo konfliktu z jego surową matką, a także zjednać poddanych monarchii na czele z Węgrami. Elżbieta miała w tych filmach chwile zwątpienia, ale wtedy zawsze wspierali ją bliscy: czasami mąż, czasami matka, a niekiedy inni członkowie rodziny i przyjaciele².

Dla wielu osób ta wizja cesarzowej, oczywiście z twarzą odgrywającej ją Romy Schneider, do dzisiaj pozostaje najbardziej rozpoznawalna. Jej potęga i wszechobecność spędzały zresztą sen z powiek autorom musicalu *Elisabeth*, niepewnym, jak publiczność przyjmie spektakl zupełnie inaczej opowiadający o Sisi³ (przezvisko to częściej zapisuje się przez jedno „s”, wbrew tytułom filmów Marischki). Filmy z Romy Schneider – *Sissi* i jej dwie kontynuacje –

² Ernst Marischka (reż.), *Sissi*, Erma-Film, RFN 1955; tenże, *Sissi – młoda cesarzowa* (1956) oraz *Sissi – losy cesarzowej* (1957).

³ Michael Kunze, *Mir wuchs „Elisabeth” ans Herz*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 4.

są nierzadko uznawane za skrajny przykład sentymentalnego i przesłodzonego przedstawiania historii. W pierwszych scenach *Elisabeth* sytuacje z Sissi są przywołane, ale ich wymowa zostaje odwrócona⁴. W drugim akcie libretto Kunzego wspomina filmy o Sisi w piosence *Kicz*, w której jest zawarte spostrzeżenie, że ludzie zawsze wolą słodki pozór od gorzkiej prawdy⁵.

Sissi rzeczywiście nakręcono tak, by przez zobrazowaną w niej słodycz i naiwność trafić do ludzi – nie wynikało to jednak z wiary Marischki, że takie fabuły sprzedają się lepiej, a z konkretnych, gorzkich uwarunkowań historycznych. Trylogia o Elżbiecie była częścią nurtu tak zwanych *Heimatfilme*, „filmów o stronach rodzinnych” mających ukazywać widzom sielskie wizje Niemiec i pomóc im zapomnieć o niedawnej II wojnie światowej⁶. Co więcej – ponieważ tytułowa bohaterka była z pochodzenia Bawarką, film portretujący jej małżeństwo z cesarzem Austrii jako szczęśliwe pokazywał wizję pokojowej, szczęśliwej koegzystencji Niemki i Austriaka, czy szerzej: Niemiec i Austrii⁷. Takie wyobrażenie było skrajnie odmienne od nieodległych historycznych realiów anszłusu Republiki Austriackiej do III Rzeszy, ale zarazem pożądane jako pomoc w zatarciu tych wspomnień⁸. Był to charakterystyczny dla okresów dużych przemian społecznych „pamięciowy most” przerzucony ponad historią najnowszą – próba wzmocnienia więzi z dalszą, być może już zapomnianą przeszłością, by odsunąć wspomnienia tej bliższej⁹. Najsłynniejsza medialna wersja losów Sisi miała więc bardzo poważne i niezbyt przyjemne przyczyny powstania.

Czy podobną analizę dałoby się przeprowadzić dla postaci Mozarta? Sisi widzieliśmy pierwszy raz w popularnym filmie, gdy kłusowała przez wzgórza – można zadać pytanie o to, jaka scena byłaby odpowiednikiem tego widoku w popularnej recepcji kompozytora. Ta, w której jako dziecko mistrzowsko gra na pianinie z zawiązanymi oczyma dla arystokratycznej publiczności? A może ta, w której, już jako dorosły, oświadcza się przyszłej żonie za pomocą

⁴ Kunze tworzy w *Elisabeth* ekspozycję postaci Elżbiety w scenach bardzo podobnych do pierwszego pojawienia się tej bohaterki w *Sissi*, ale odwracających związane z nim pozytywne emocje – najpierw w piosence *Wie du (Jak ty)* widzimy relację młodej księżniczki z ojcem, którego uwielbia, ale który ma dla niej za mało czasu, a chwilę później akrobatyczny popis Sissi prawie kończy się jej śmiercią.

⁵ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Libretto*, Sisi Music/Edition Butterfly, Hamburg 2016, s. 74–75.

⁶ Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 10.

⁷ Heidi Schlipphacke, *Melancholy Empress. Queering Empire in Ernst Marischka's „Sissi” Films*, „Screen” 2010, t. 51, nr 3, s. 232.

⁸ Heidi Schlipphacke (tamże) twierdzi zresztą, że owa próba zapomnienia była nieudana, a mimo reputacji pogodnych filmów trylogia *Sissi* przywołuje melancholię za utraconymi czasami niewinności obu narodów, pokazując, że ich sytuacja była niepewna już w tych idealizowanych czasach.

⁹ Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci*, w: Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski (red.), *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 30.

sprośnych gier słownych, by po chwili dyrygować orkiestrą wykonującą jego wyśmienitą muzykę?

Obie sceny pochodzą z dzieła, które skodyfikowało popularny obraz Mozarta – filmu *Amadeusz* w reżyserii Miloša Formana, opartego na sztuce Petera Shaffera pod tym samym tytułem¹⁰. To niewątpliwie najsłynniejsza ekranizacja dzieł kompozytora, a zarazem film czeskiego reżysera wyprodukowany w Stanach Zjednoczonych na podstawie tekstu brytyjskiego dramaturga. Co więcej, priorytetem Shaffera przy pisaniu dramatu *Amadeusz* nie było wierne oddanie biografii Mozarta, a przedstawienie konfliktu widocznego także w innych jego dziełach – starcia jednostek reprezentujących pierwiastek apolliński i dionizyjski¹¹. Trudno na jego podstawie orzekać, jak Mozart zapisał się w pamięci Austriaków. Istnieją też wprawdzie austriackie filmy o tej postaci, lecz żaden z nich nie odniósł światowego sukcesu dającego się porównać z *Amadeuszem*.

Można by w tym miejscu zanalizować owe austriackie filmy – jak choćby dwa obrazy w reżyserii Karla Hartla *Wen die Götter lieben*¹² i *Reich mir die Hand, mein Leben*¹³. Mimo iż są dużo mniej znane od *Amadeusza*, to właśnie decyzje ich twórców mogą nam uzmysłwić, jak Mozarta postrzegali Austriacy. Być może jednak opowiadająca o uniwersalnym konflikcie, hollywoodzka produkcja Formana pasuje do dzieł kompozytora równie dobrze, jak do Sisi – osadzenie jej przez Marischkę w wyidealizowanej austriacko-niemieckiej przeszłości. Sisi bowiem, choć unikała zaangażowania w doraźną politykę, jako cesarzowa była w nią nieodwołalnie uwikłana. Mozart zaś przeciwnie – nie uciekał od polityki, czasami zabierał głos w jej sprawach swoimi operami¹⁴, ale jest pamiętany głównie jako ponadpolityczny, ponadnarodowy i niemal ponadludzki geniusz. Nie jest to tylko międzynarodowa perspektywa, taką funkcję pełni także odwoływanie się do niego w Wiedniu. W rozmowie ze mną Gerhard Vitek, dyrektor wiedeńskiego muzeum Mozarthaus wyjaśnił, że miejscy władarze zaczęli wykorzystywać postać Mozarta w działaniach promocyjnych, gdy w latach 70. chciano podkreślić pozycję Wiednia jako międzynarodowego miasta muzyki. Wiedeń korzysta więc z wizerunku Mozarta

¹⁰ Miloš Forman (reż.), *Amadeusz*, The Saul Zaentz Company, USA 1984.

¹¹ Dokładną analizę *Amadeusza* w kontekście regularnie powracających w twórczości Shaffera motywów religijnych i filozoficznych można znaleźć w pracy magisterskiej Małgorzaty Kurowskiej „Peter Shaffer’s Play Amadeus and Its Film Adaptation by Miloš Forman” napisanej w 1998 roku pod kierunkiem Karla-Heinza Stolla na Johannes Gutenberg-Universität w Moguncji, dostępnej pod adresem: <http://makuro.mak-sima.com/teksty/amadeus/amadeus.html> (dostęp 31.05.2021).

¹² Karl Hartl (reż.), *Wen die Götter lieben*, Wien-Film, III Rzesza Niemiecka 1942.

¹³ Tenże (reż.), *Reich mir die Hand, mein Leben*, Cosmopol-Film, Austria 1955.

¹⁴ W tym kontekście najczęściej wspomina się *Wesele Figara* jako oparte na podważającej stanowy porządek sztuce Pierre’a Beaumarchais’go, ale warto też przywołać analizę *Czardziejskiego fletu* jako wytworu myśli społecznej i politycznej niemieckojęzycznego oświecenia: Lucjan Puchalski, *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 177–178.

bardzo podobnego do tego z filmu Formana – muzycznego geniusza oderwanego od konkretnych realiów swojej biografii, stanowiącego ponadnarodowe dziedzictwo ludzkości. Reżyser *Amadeusza* dramatyzował rozbieżność między Mozartem jako nadludzkim twórcą a Mozartem jako śmiertelną jednostką przez wprowadzenie postaci Antonia Salieriego, niepotrafiącego zrozumieć, jak wielki twórca może być zarazem wulgarnym człowiekiem. Z kolei w dzisiejszym Wiedniu Mozart-człowiek po prostu nie jest wspominany w przestrzeni publicznej, postać ta jest obecna na ulicach tylko w roli wielkiego muzyka¹⁵. Stolica Austrii wykorzystuje wizerunek kompozytora, by promować się jako światowe centrum muzyki, przedstawia więc jego osobę i osiągnięcia w sposób podobnie ponadnarodowy i ahistoryczny co *Amadeusz*.

Najsłynniejsze narracje dotyczące bohaterów tej książki – trylogia Sissi oraz *Amadeusz* – są bardzo interesującymi i skrajnie różnymi przykładami portretowania przeszłych wydarzeń w fikcji artystycznej. Już z tych dwóch dzieł można wyciągnąć kilka wniosków na temat sposobu, w jaki takie przedstawianie przebiega. Po pierwsze – niewątpliwie zostawia twórcom dużą swobodę. Ani Marischka, ani Forman nie byli pilnowani przez żadną „komisję zgodności historycznej” dbającą, by ich filmowe narracje spełniały pewne standardy prawdziwości. Mogłoby się wydawać, że taką „komisją” byli widzowie, którzy uznaliby *Amadeusza* na przykład za film niewiarygodny historycznie, gdyby Mozart zagrał w nim na pianinie *Rock me, Amadeus*. To zniechęcenie nie wynikałoby jednak z różnicy wobec jakiejś obiektywnej, oderwanej od konkretnych odbiorców prawdy historycznej, ale wobec tego, co widownia sama wie i co wyobraża sobie o czasach Mozarta. W tym przypadku powszechna wiedza i podparta źródłami „prawda historyczna” są raczej zgodne, ale nie zawsze tak jest – bywa, że prawda wydaje się nierealistyczna. Gdyby w trylogii Sissi pojawiły się wątki problemów psychicznych cesarzowej, na przykład jej anoreksji – problemów, których szersza publiczność nie była świadoma przed publikacją biografii pióra Brigitte Hamann w latach 80.¹⁶ – bardzo możliwe, że te filmy byłyby uznane w latach 50. za mniej wiarygodne.

Twórcy narracji o przeszłości mogą więc kształtować rzeczywistość, jaką przedstawiają w swoich dziełach, ich operacje na niej nie są jednak w pełni uznaniowe. By dana wizja minionych czasów została przyjęta jako wiarygodna, nie może być sprzeczna z tym, co odbiorcy uważają za prawdę o obrazowanych czasach. Na potrzeby analizowania obrazujących przeszłość dzieł artystycznych – czy to filmów, czy musicali – warto zatem przyjąć perspektywę,

¹⁵ Gerhard Vitek udzielił mi wyżej wspomnianego wyjaśnienia w odpowiedzi na pytanie, dlaczego w Wiedniu nie da się kupić pamiątek odwołujących się do Mozarta jako osoby – chociażby toreb czy koszulek z jego zabawnymi i często pikantnymi gramami słownymi. Rozmowa odbyła się w czerwcu 2018 roku.

¹⁶ Nie jestem w stanie ustalić, czy o tych problemach wiedzieli Marischka lub osoby współpracujące z nim przy powstawaniu trylogii Sissi, nie jest to jednak istotne przy rozważaniu reakcji widzów na te filmy.

która uwzględnia oba ważne tu czynniki: subiektywność prezentowania minionych wydarzeń i zależność tej prezentacji od powszechnych przeświadczeń na ich temat. To cechy, na jakie w analizie wyobrażeń i przedstawień przeszłości kładą nacisk badania pamięci (*memory studies*).

Badania przeszłości, badania pamięci

Nauką powszechnie traktowaną jako „zajmowanie się przeszłością” jest zazwyczaj historia. Ta książka nie ma jednak charakteru historycznego. W dalszych partiach pierwszego rozdziału przywołuję wprawdzie opracowania historyków o przeszłości Austrii, a opisując powstanie i sukces *Elisabeth* oraz *Mozarta!*, przedstawiam część historii austriackiego oraz światowego teatru muzycznego. Głównym tematem nie jest tu jednak analiza źródeł historycznych, bowiem ani *Elisabeth*, ani *Mozart!* nimi nie są (*Sissi* oraz *Amadeusz* rzecz jasna też nie). Oba musicale stanowią fikcję artystyczną zbudowaną między innymi z wydarzeń historycznych, ale także z osobistej inwencji twórców, przestrzeganych przez nich reguł konstrukcji fabuły i wielu rozmaitych czynników. Nie są „historią” w rozumieniu profesjonalnej historiografii, choć niewątpliwie dotyczą przeszłości. Zasadniczym problemem podejmowanym w tej książce pozostaje analiza, w jaki sposób i dlaczego Kunze przedstawia w swoich musicalach przeszłość, posiłkując się źródłami oraz opracowaniami historycznymi, ale mając inne cele niż po prostu wierne przekazanie treści zaczerpniętych z owych źródeł.

W humanistyce do lepszego zrozumienia takich subiektywnych operacji na przeszłości często wykorzystuje się pojęcia pamięci zbiorowej, społecznej bądź kulturowej. Stały się one popularne stosunkowo niedawno, a jednak ich pozycja w światowej humanistyce jest dziś bardzo znacząca. Badania nad ponadindywidualnymi formami pamięci przybrały w drugiej połowie XX wieku taki rozmach, że o ich rozwoju mówi się nie tylko jako o „zwrocie pamięciowym” (*memory turn*) czy „badaniach pamięci” lub „badaniach nad pamięcią” (*memory studies*), ale też jako o „boomie pamięciowym” czy „epidemii pamięci”. Te dwa ostatnie określenia nie tyczą się zresztą wyłącznie nauki. Wzrost akademickiego zainteresowania pamięcią wiąże się z większym znaczeniem różnych jej form w społeczeństwie, a objawami owej „epidemii” są także niezliczone indywidualne oraz zbiorowe praktyki: okoliczności rocznicowe, spory o nazewnictwo ulic czy choćby utrwalanie wszelkich możliwych momentów życia na zdjęciach¹⁷. Innymi słowy – uwaga całych społeczeństw jest bardziej absorbowana przez pamięć, co z kolei sprawia, że również humaniści intensywniej badają procesy z nią związane, a ponadto zaczynają rozumieć coraz więcej procesów w perspektywie pamięci i jako te same pamięci formę czy przejaw.

¹⁷ Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 15–16.

Elisabeth i Mozarta! niewątpliwie warto badać jako twórczość mocno osadzoną w zmieniającej się pamięci zbiorowej, by zrozumieć ich relację do austriackiej przeszłości i dzisiejszych wyobrażeń o niej. Ta praca nie jest więc książką historyczną, ale wpisuje się w nurt badań pamięci¹⁸.

Zadeklarowawszy to, muszę wyraźnie podkreślić, że *memory studies* to nurt, a nie ustalony zbiór aksjomatów. Zmiana perspektywy patrzenia na minione czasy, jaką oferują badania pamięci, jest wypadkową licznych tez, odkryć i przemyśleń intelektualistów zajmujących się przeszłością – czy to jako historycy, czy też kulturoznawcy, literaturoznawcy, badacze płci kulturowej i inni przedstawiciele nauk humanistycznych oraz społecznych. Autorzy działający w obszarze *memory studies* podkreślają transdyscyplinarny i niedający się ująć w pojedynczą teorię charakter tych badań¹⁹. Nie istnieje jeden zbiór praw, kanonów czy aksjomatów ich poszukiwań, po który mógłbym sięgnąć i posługiwać się nim, by dzięki temu móc twierdzić, że moje badania to *memory studies*. Określam je w ten sposób z trzech powodów: bo dotyczą ujęć przeszłości odmiennych od historiografii, bo *Elisabeth* oraz *Mozarta!* warto analizować jako przejawy „boomu pamięciowego”, a wreszcie dlatego, że sięgam po teorie i obserwacje innych badaczy, którzy również lokują się lub są lokowani w nurcie badań pamięci.

Należy więc opisać dość dokładnie powstanie i główne tezy tego nurtu, by dać szerszy obraz metod, które będę stosować w dalszym ciągu tej pracy, a także kontekstu, w jakim warto rozumieć powstanie analizowanych musicali Kunzego. W kolejnych rozdziałach wyjaśnię zatem, co łączy różne formy *memory studies* oraz jakie założenia, zmiany i teksty stoją za ich powstaniem. Skupię się na tych przejawach badań pamięci, przy pomocy których będę analizował narracje o przeszłości Austrii, a przede wszystkim te pokazane przez twórców *Elisabeth* i *Mozarta!* Zreferuję też zasadniczą dla moich rozważań koncepcję „nawiedzania” (*ghosting*) teatru przez pamięć według Marvinina Carlsona, którego książce *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine* moja praca zawdzięcza swój tytuł. By jednocześnie odnieść wymienione teorie do materiału scenicznego i ukazać związki musicalu z „boomem pamięciowym”, zanalizuję także pamięciowe konteksty *Dźwięków muzyki* – amerykańskiego musicalu na podstawie zachodnioniemieckiego filmu o stroinach rodzinnych.

¹⁸ Magdalena Saryusz-Wolska proponuje taki właśnie przekład terminu *memory studies* w swoich redaktorskich uwagach do *Kultury pamięci* Astrid Erll, gdyż zakłada on różne badania (zamiast „sugerować monolityczną jedność”) i nie stawia badań nad ich przedmiotem (jak robiłyby to „badania nad pamięcią”), co podkreśla, że *memory studies* same są częścią dyskursu pamięciowego. Zob. Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. Agata Teperek, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 13. Od siebie dodam jeszcze jeden argument za takim przekładem – sformułowanie „badania pamięci” w przeciwieństwie do „badań nad pamięcią” nie określa, czy chodzi o jedną pamięć, czy o różne pamięci, co dobrze oddaje pluralizm tego obszaru studiów.

¹⁹ Zob. np. tamże, s. 19–22; Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 17.

Specyfika badań pamięci

Zacznę od głosu Marcina Napiórkowskiego. Ten kulturoznawca z Uniwersytetu Warszawskiego jest jednym z redaktorów podręcznika akademickiego *Antropologia pamięci*, wyboru tekstów na różne sposoby związanych z badaniami pamięci, którego przekrojowy charakter sprawia, że jego autorzy musieli na wstępie dać możliwie szeroki przegląd tematyki *memory studies* tym czytelnikom, dla których może to być pierwszy kontakt z podejmowanymi zagadnieniami. Uważam więc, że rozpoczęcie rozważań od spisanych na potrzeby wymienionej antologii podsumowań Napiórkowskiego jest cenne. W drugim kroku, opierając się na nich, przejdę do obserwacji z bardziej specjalistycznych analiz.

Napiórkowski przedstawia badania nad pamięcią z dwóch perspektyw. Po pierwsze pokazuje, co łączy różne ich przejawy, a po drugie wskazuje przyczyny rosnącego obecnie zainteresowania tą tematyką. W kwestii związków między rozmaitymi przejawami *memory studies* stawia ogólną diagnozę:

Pamięć w ramach *memory studies* stanowi domenę społeczną, jest ściśle związana z innymi obszarami kultury, przede wszystkim przez specyficzne dla czasu i miejsca nośniki i praktyki, jest także poddawana refleksji na różnych poziomach. Innymi słowy, pamięć (przeciwstawiana czasem w tym kontekście historii roszczonej sobie pretensje do obiektywizmu) jest zawsze „czyjaś”, a tożsamość tego, kto pamięta, jest uwarunkowana jego „kulturowym położeniem”. [...] Badacze, którzy ulegli epidemii [pamięci], odkrywają więc podmiotowość pamięci zakorzenioną w jej kulturowym wymiarze²⁰.

Pamięć jako zawsze czyjaś i kulturowe położenie pamiętającego jako warunek jego tożsamości – to właśnie te czynniki, które zaproponowałem jako najważniejsze, gdy wstępnie, bez przywołania żadnej teorii, próbowałem nakreślić warunki opowiadania o przeszłości Austrii w *Sissi* oraz *Amadeuszu*. W perspektywie *memory studies* pamięć jest zatem zależna od ponadjednostkowego konsensusu, który nie wynika jednak z jakiegś obiektywnej Prawdy, a formuje się jako zbiór kulturowo-społecznych uwarunkowań.

Napiórkowski wskazuje wspólne elementy różnych form *memory studies*, pośrednio określa więc też to, jak badania takie rozumieją swój przedmiot – czym właściwie jest dla nich pamięć. Nad tą kwestią warto zatrzymać się dłużej i przytoczyć inny głos na ten temat.

Astrid Erll, wybitna niemiecka badaczka związana z *memory studies*, zakreśla ramy pojęcia pamięci niezwykle szeroko. Według jej „roboczej definicji”:

pamięć [...] jest zbiorczym pojęciem dla procesów natury biologicznej, medialnej i społecznej, które w społeczno-kulturowych kontekstach odnoszą się do przeszłości i teraźniejszości (oraz do przyszłości)²¹.

²⁰ Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 21.

²¹ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 20.

Stykając się z tak obszerną definicją, można zadać pytanie, czy istnieje coś, co w ogóle nie jest pamięcią, a tym samym – czy *memory studies* mają w ogóle swój specyficzny przedmiot badań, czy po prostu pod zbiorczym pojęciem głównym zajmują się wszystkim. Pewne ramy tematyczne są jednak w definicji Erll eksponowane przez dwa elementy. Pierwszym z nich jest wskazanie, że pamięć działa w „społeczno-kulturowych kontekstach”, co przypomina określenie perspektywy *memory studies* przez Napiórkowskiego i pokazuje, że nie mamy do czynienia z czysto biologicznym procesem. Stwierdzenie, że procesy składające się na pamięć „odnoszą się do przeszłości i teraźniejszości (oraz przyszłości)”, na pozór rozmywa zakres tego pojęcia, wyznacza jednak pewne powiązania oraz hierarchię.

Skoro na pamięć składają się procesy odnoszące się do przeszłości i teraźniejszości (a nie – lub teraźniejszości), to pamięcią jest tylko to, co jednocześnie dotyczy minionych czasów oraz ma znaczenie obecnie. Erll tłumaczy zresztą swoją rozległą definicję tym, że jedynie tak szerokie ujęcie pozwala posłużyć się pojęciem pamięci do zbiorczej analizy bardzo różnorodnych zjawisk, które łączy właśnie odnoszenie się zarazem do przeszłości i teraźniejszości²². W pracy, z której pochodzi ta wykładnia, Erll zajmuje się głównie związkami między przeszłością a teraźniejszością, pod jej koniec podkreśla jednak, że pojęcie pamięci służy do lepszego zrozumienia „każdego możliwego aspektu interakcji przeszłości, teraźniejszości i przyszłości”²³. W tej perspektywie pamięć byłaby więc społeczno-kulturowymi zjawiskami związanymi z czasowością.

Erll uważnie przygląda się też mówieniu o „pamięci zbiorowej”, proponując dwoiste rozumienie tego terminu. Według niej pojęcie „pamięci zbiorowej” nigdy nie jest w pełni dosłowne – zależnie bowiem od tego, w jakim kontekście tego sformułowania użyto, albo słowo „zbiorowa” jest w nim metonimią, albo „pamięć” jest metaforą. Istnieje zatem pamięć „zbiorowa” – a więc to, w jaki sposób społeczne i kulturowe otoczenie kształtuje indywidualną pamięć – oraz „pamięć” zbiorowa – archiwa, pomniki, święta i inne zjawiska, które przekazują i kształtują wiedzę oraz wyobrażenia o przeszłości. Erll przytacza też kategoryzację amerykańskiego socjologa Jeffreya K. Olicka, który według podobnej linii podziału wyróżnił pamięć „zebraną” (przez jednostkę) i „zbiorową”. Badaczka podkreśla, że oba te poziomy można rozróżniać analitycznie, ale w praktyce nie istnieją bez siebie nawzajem – pamięć indywidualna jest kształtowana przez kulturę i właśnie dlatego można mówić o niej „zebrana”, a pamięć zbiorowa – kulturowe przedmioty i instytucje powiązane z przeszłością – jest pamięcią jedynie wtedy, gdy wpływa na odmianę indywidualną²⁴. Pamięć zebrana potrzebuje zbiorowej, by mieć się z czego zbierać, a zbiorowa może być traktowana jako pamięć tylko dlatego, że stanowi budulec zebranej.

²² Tamże, s. 21.

²³ Tamże, s. 265.

²⁴ Tamże, s. 160.

Elisabeth i Mozart! przynależą do pamięci zbiorowej według podziału Olicka czy „pamięci” zbiorowej według klasyfikacji Erll. Za to wspomnienie pojedynczego człowieka z tych spektakli, w tym to, jak wpłyną one na jego postrzeganie tytułowych bohaterów oraz przeszłości Austrii, są częścią jego pamięci „zbiorowej”, innymi słowy – zebranej. Funkcjonowanie tych spektakli jako pamięci zbiorowej i tym samym ich zdolność do kształtowania tej zebranej łatwiej będzie opisywać, gdy wprowadzę jeszcze jedno ważne dla omawianych badań pojęcie: medium pamięci.

Napiórkowski pisze, że pamięć w rozumieniu *memory studies* „jest ściśle związana z innymi obszarami kultury, przede wszystkim przez specyficzne dla czasu i miejsca nośniki i praktyki”²⁵ – właśnie owe nośniki i praktyki można opisać jako media pamięci. Pojęcie to jest bardzo szerokie, bo łączy dwa rozległe obszary namysłu – pamięć w ujęciu *memory studies* oraz media w perspektywie nowoczesnego medioznawstwa. Omawiając znaczenie mediów dla pamięci, Erll wymienia najróżniejsze ich przykłady – od rozmów w rodzinie przez zdjęcia po telewizję i internet – i podkreśla, że media nie tylko formują pamięć zbiorową i zebraną, ale także stanowią łącznik między nimi²⁶. Mówienie o mediach pamięci oznacza mówienie o mediach jako pamięci, a dokładniej – jako pamięci zbiorowej w rozumieniu Olicka. Wszelkie media mogą bowiem odgrywać rolę w kształtowaniu pamięci zbiorowej, Erll parafrazuje nawet słynną maksymę Marshalla McLuhana: *The medium is the message*, mówiąc „medium jest pamięcią”²⁷. Stąd zamiast jednoznacznie definiować „media pamięci”, autorka omawia pamięciowy potencjał różnych mediów oraz modele mające uporządkować to, w jaki sposób media mogą być pamięcią zbiorową i kształtować pamięć zebraną²⁸.

Z tych omówień najważniejsza dla mojej książki jest analiza funkcji mediów pamięci. Erll bada je na dwóch poziomach – zbiorowym i indywidualnym. Na tym pierwszym wskazuje trzy funkcje, jakie media mogą pełnić jako pamięć zbiorowa: magazynującą, cyrkulacyjną i *cue* (wywoływawczą)²⁹. W funkcji magazynującej media przechowują informacje w czasie – powstają, by była ona dostępna przez pewien okres po ich powstaniu, choć to, jaki dokładnie, różni się w zależności od danego medium. W funkcji cyrkulacyjnej zapewniają z kolei ich rozprzestrzenianie się, sprawiając, że informacje docierają w krótkim czasie do wielu osób niemogących się komunikować twarzą w twarz, i tym samym tworząc wspólnotę pamięci między ich odbiorcami. I wreszcie w funkcji

²⁵ Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 21.

²⁶ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 182.

²⁷ Tamże, s. 185.

²⁸ Zagadnieniu temu jest poświęcony cały rozdział cytowanej książki Erll zatytułowany *Media i pamięć*. Tamże, s. 182–223.

²⁹ Tamże, s. 198–201. Angielskie słowo *cue* – sygnał do startu czy działania – jest trudne do przetłumaczenia na inne języki i Erll posługuje się nim także w niemieckiej wersji swojej książki, stąd również w polskim tłumaczeniu pojawia się ono w oryginale, przy pierwszym wystąpieniu wyjaśnione jako „wywoływacz”.

cue nie tyle same przekazują jakieś informacje o przeszłości, ile wywołują przypomnienie jej sobie przez odbiorców – taką rolę odgrywa wiele słynnych widoków i budynków, z którymi są skojarzone konkretne państwa, zbiorowości czy wydarzenia. Piramidy to *cue* starożytnego Egiptu, Koloseum – starożytnego Rzymu. Erll podkreśla, że bardzo rzadko jakieś medium pełni tylko jedną z tych funkcji, a najbardziej efektywnie jako media pamięci działają te, które łączą cechy wszystkich trzech.

Te trzy kategorie będą niezwykle przydatne w analizie tego, jakimi mediami pamięci są *Elisabeth* i *Mozart!* – bo oba musicale niewątpliwie nimi są. W pewnym uproszczeniu można przyjąć, że funkcje cyrkulacyjna i *cue* dominują w nich nad funkcją magazynującą. Dzieła te powstały przede wszystkim po to, by od momentu premiery przekazać artystyczną wizję Kunzega na temat przedstawianych w nich osób i czasów, a nie z myślą o powrocie do nich dopiero po wielu latach. Funkcję *cue* pełnią z kolei licznie wykorzystywane w nich cytaty obrazowe i dźwiękowe – panoramy i budynki Wiednia, wizerunki Sisi i Mozarta czy muzyka tego drugiego. Trylogia *Sissi* także była przede wszystkim medium cyrkulacyjnym – mającym zapewnić, że sielska wizja austriacko-niemieckiej przeszłości dotrze do jak najszerzej publiki. *Amadeusz* rozważany jako medium pamięci również wydaje się pełnić zwłaszcza funkcję cyrkulacyjną, choć w jego przypadku cyrkulować ma głównie kolejna wizja fascynującego autorów uniwersalnego konfliktu, a nie konkretna wiedza o biografii Mozarta i wieku XVIII w Austrii. Uważam też, że *Amadeusz* wzmocnił rolę muzyki Mozarta jako pamięciowego *cue*, prezentując jej słynne fragmenty w bogatych inscenizacjach jego oper oraz w dramatycznych momentach filmu i pokazując, jak mocnym wywoływaczem są dla wspomnień Salieriego.

Działanie mediów pamięci na poziomie indywidualnym – w pamięci zebranej, a nie zbiorowej – przybliżę w dalszej części tego rozdziału, po opisie klasycznej teorii społecznych ram pamięci Maurice’a Halbwachsa. Erll wyjaśnia bowiem działanie mediów pamięci na poziomie jednostkowym właśnie w nawiązaniu do niej, pisząc o „ramach medialnych” pamięci.

Przyglądając się punktom wspólnym rozważań Napiórkowskiego oraz definicji Erll, można dostrzec, że *memory studies* to taki sposób ujęcia przeszłości, który bierze pod uwagę to, że dostęp do niej mamy wyłącznie z perspektywy teraźniejszości (i z myślą o przyszłości), a perspektywa ta jest ukształtowana przez naszą kulturowo-społeczną sytuację. *Memory studies* to więc nauka zajmująca się nie tyle przeszłością, ile naszym punktem widzenia na przeszłość.

Powody zainteresowania pamięcią

Skąd wzięło się w dzisiejszej humanistyce wzmożone zainteresowanie uwarunkowaniami postrzegania przeszłości? Jak już wspomniałem, zwrot pamięciowy

w nauce odbywa się równolegle ze zwiększoną aktywnością wokół różnych form upamiętniania i rejestrowania przeszłości w społeczeństwie. Nic dziwnego więc, że wśród przyczyn „boomu pamięciowego” wskazuje się przemiany zarówno w obrębie humanistyki, jak i poza nią.

Napiórkowski wymienia trzy główne przyczyny tego stanu rzeczy: zmiany kulturowe wywołane przez wojny światowe, zakwestionowanie obiektywizmu historii oraz rosnące możliwości zapisywania i odczytywania informacji³⁰. Erll również wskazuje trzy powody, zasadniczo zbieżne z wyszczególnionymi przez Napiórkowskiego: odchodzenie pokolenia, które doświadczyło II wojny światowej i Holocaustu, zmiany technologii medialnych, a zwłaszcza sposobów zapisywania i odtwarzania informacji, oraz przemiany w świecie naukowym – wzrost znaczenia poststrukturalizmu oraz postmodernistycznej historiografii, który przełożył się na jaśniejsze widzenie konstruktywnej i narratywnej natury historii. Erll uważa przy tym, że pamięć była i jest ważna w społeczeństwach zawsze, a te trzy przyczyny sprawiają po prostu, że różne praktyki pamięciowe są ze sobą bardziej związane w skali światowej, przez co staje się ona fenomenem międzynarodowym³¹.

Jak widać, pisma obojga autorów wskazują trzy podobne czynniki, choć kładą nacisk na nieco inne aspekty każdego z kluczowych zjawisk. W obu przypadkach tylko jeden z tych impulsów dotyczy przemian mających początek w akademickich kręgach – zakwestionowanie obiektywizmu historii, według Erll wynikające z wpływu poststrukturalizmu i historiografii postmodernistycznej. Następstwa wojen światowych oraz rosnące bogactwo informacyjne to czynniki zewnętrzne względem dyskursu naukowego, choć oczywiście mocno na niego wpływające. W przypadku wyłonienia się *memory studies* decyduje więc nie pojedyncza akademicka moda lub pojawienie się jednego nowego zjawiska, które wymaga nowego ujęcia badawczego, a sprzężenie różnych przemian społecznych i intelektualnych.

Każda z tych trzech przyczyn zasługiwałaby na osobną monografię i o każdej z nich powstają liczne prace, w tej książce nie będę jednak analizował ich w równym stopniu. Nie omówię szczegółowo badań i tez związanych z wykładniczym wzrostem informacji, gdyż nie łączy się on bezpośrednio z musicalami Kunzego. Pozostałym dwóm wątkom poświęcam rozległe podrozdziały – zakwestionowaniu obiektywności historii i powiązanym z nim przemianom w historiografii dalszą część tego rozdziału, zaś kulturowym następstwom wojen światowych ostatnie strony rozdziału drugiego. Skąd taki podział? To, jak na badania nad pamięcią wpłynęły wojny światowe, pozostaje oczywiście bardzo ważną kwestią, zwłaszcza gdy chodzi o narracje na temat przeszłości Austrii – kraju, którego losy w ogromnym stopniu zmieniły obie wojny. Można nawet stwierdzić, że historia Austrii jest częścią dziejów kształtowania się

³⁰ Tamże, s. 22.

³¹ Tamże, s. 15–17.

memory studies. Z tego względu powiązania badań pamięci z oboma światowymi konfliktami omówię pod koniec drugiego rozdziału, właśnie w kontekście historii Austrii.

Historia długo uchodziła za jedyną naukę zajmującą się przeszłością, toteż *memory studies*, trudniące się tym samym, nierzadko są opisywane przez wskazanie punktów zbieżnych oraz różnic względem historiografii. Spojrzenie na różnice między badaniami pamięci a historią jest też użyteczne, biorąc pod uwagę tematykę mojej pracy – wszak *Elisabeth* oraz *Mozart!* również są narracjami o przeszłości, ale nie historiografią. Przejdźmy więc teraz do często artykułowanego w badaniach pamięci oporu przeciwko statusowi historii. Przybliżenie go pozwoli nie tylko pokazać, jak powstawały *memory studies*, ale też – co oferują jako perspektywa zajmowania się przeszłością.

Prawda o przeszłości?

Ta praca traktuje o spektaklach, które ukazują wydarzenia historyczne, ale celem ich twórców nie było przedstawienie ich obiektywnego przebiegu. Intuicyjnie wydaje się, że to właśnie odróżnia *Elisabeth* i *Mozarta!* od, dajmy na to, książek *Cesarzowa Elżbieta* Brigitte Hamann czy *The Life of Mozart* Johna Rossello – pozycji historycznych, których celem jest prezentacja możliwie bezstronnego i obiektywnego oglądu opisywanej przeszłości. Z perspektywy badań nad pamięcią można by jednak wysnuć dużo bardziej przewrotny wniosek: ani *Elisabeth*, ani *Cesarzowa Elżbieta* nie są obiektywne, a różnica polega wyłącznie na tym, że Kunze do owego obiektywizmu nie dąży i wprost przyznaje, że w jego spektaklach nie chodzi o wierne odtworzenie przeszłości³².

Ważnym rozpoznaniem dla badań pamięci jest bowiem to, że choć historia ma zazwyczaj pretensje do bycia obiektywną nauką o przeszłości, pisana jest zawsze z określonej perspektywy. Dla mojej pracy istotne jest zarówno to rozpoznanie, jak i pytania, jakie konsekwencje z niego wynikają i na ile dyskredytuje ono historię jako naukę. W dalszych rozdziałach będę wszak odwoływał się do *Cesarzowej Elżbiety*, *The Life of Mozart* oraz licznych innych publikacji historycznych, a nawet porównywał z ich treścią to, jak austriacką przeszłość przedstawiają autorzy *Elisabeth* oraz *Mozarta!* Czy mam prawo to robić, pisząc książkę z nurtu badań pamięci, w którym ważnym wątkiem jest nieufność wobec historii?

Naturę tej nieufności zgrabnie ujął Napiórkowski dzięki analizie ciekawego zjawiska językowego:

³² Michael Kunze, *Ein Gleichnis für das Erwachsenwerden*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2015, nr 4, s. I-074.

O ile historia miała tylko swój przedmiot (później: przedmiot i metodę), pamięć ma zawsze [...] także określony podmiot. [...] Historia, żeby odkryć swój podmiot, potrzebuje dodatkowego czasownika. „Pisać historię” (a nawet „opowiadać historię”) to jednak coś innego, niż „pamiętać”. Historia (udaje, że) jest odrębna od aktu jej utrwalania. Nie można „historiować”, tak jak się „pamięta”³³.

Według autora na lata 60. i 70. przypada odkrycie, że „historię pisze nie Clio we własnej osobie, lecz biali, wykształceni mężczyźni z klasy średniej i wyższej”³⁴. Innymi słowy: zauważono, że historycy, by posłużyć się neologizmem Napiórkowskiego, „historiują”, czyli tworzą narracje o przeszłości wynikające z ich perspektywy, a nie piszą bezosobową, niezależną od ich subiektywnej podmiotowości narrację o przeszłości. Można więc przypuszczać, że w ich pismach znajduje się nie ciąg faktów, a tekst zapośredniczony w ich perspektywach, interpretacjach i domysłach, a być może także poglądach i sympatiach. W przypadku historii pisanej „na zamówienie” władców i reżimów jest to bardzo widoczne³⁵, jednak zasadnicza teza pamięciowego „buntu” przeciwko statusowi klasycznie rozumianej historiografii głosi, że każdy zapis o przeszłości jest w ten sposób subiektywny.

Kto i jak przyczynił się do tej zmiany perspektywy? Jak przedstawia się sytuacja historii po nim i jakie alternatywy dla tej nauki proponują ci, którzy uważają, że należy szukać innych dróg opisywania przeszłości? Oddam po kolei głos różnym badaczom zajmującym się historią i pamięcią lub piszącym o historii w sposób, który lokuje ich w obszarze zainteresowań badaczy pamięci. Każda z ich perspektyw wniosła duży wkład w rozwój badań pamięci i ewolucję współczesnego spojrzenia nauk humanistycznych na przeszłość oraz jej opisywanie. Zarazem każda z nich będzie mi służyła jako pomoc w analizie różnych narracji o austriackiej przeszłości – od przywołanych już Sissi i *Amadeusza* przez *Dźwięki muzyki* i autokreacje władców z dynastii Habsburgów po *Mozarta!* i *Elisabeth*.

Hayden White – narracyjność i naukowość historii

Hayden White to jedna z najistotniejszych postaci w dwudziestowiecznych przemianach postrzegania historii, a jego pisma są ważnym głosem w rozmowach o jej obiektywizmie. Zarazem jednak jest nietypowym bohaterem na otwarcie tej sekcji, był bowiem z zawodu historykiem – i to, wbrew pozorom, zasadniczo broniącym wartości tej dziedziny. Mimo to sądzę, że analizę

³³ Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 23.

³⁴ Tamże.

³⁵ Dynastia Habsburgów była szczególnie biegła w legitymowaniu swojego prestiżu za pomocą odpowiednio spisanej historii, często łączącej zresztą ziemskie dzieje dynastii z Bożymi planami wobec świata. Niektóre z tych zabiegów zostały opisane w rozdziale drugim, w części poświęconej początkom Austrii i Habsburgów na tronie austriackim.

krytyki i przewartościowań historii warto zacząć właśnie od jego rozważań. Powodów ku temu jest kilka: po pierwsze White wyprzedził wiele rozpoznaw z obszaru *memory studies* swoimi uwagami o naturze pracy historyka, po drugie jego dociekania są poświęcone między innymi wartości literatury jako zapisu przeszłości i pragnę odnieść związane z tym ustalenia do innych gałęzi sztuki – w tym do teatru. I wreszcie po trzecie w swojej zniuansowanej analizie White przedstawia zarówno możliwości, jak i ograniczenia historii, odpowiada więc na pytanie, jak krytyka historii i jej pretensji do obiektywizmu przekłada się na status źródeł historycznych.

W gruncie rzeczy White to historyk, który uhistorycznił historię – zanalizował powstanie i rozwój tej nauki, wskazując, jak kształtowały ją różne kulturowe i społeczne czynniki. Gdy autor ten ustanowił własny program studiów, nazwał je historią świadomości³⁶ – niedaleko stąd do badań pamięci jako analizy punktu widzenia, z jakiego patrzymy na przeszłość.

White deklaruje się jako „relatywista”. Jego krytycy często mówią o nim w ten sposób z wyrzutem lub wprost twierdzą, że jest nihilistą. On sam jednak wyjaśnia, że jest „relatywistą odpowiedzialnym”. Relatywizm oznacza dla niego to, że badając jakiegokolwiek zjawiska – w tym historiografię – należy je uhistorycznić i ukontekstować pod kątem okoliczności ich powstania³⁷. Obok tej relatywizującej kontekstualizacji w myśli White’a pojawiają się też istotne elementy idealistyczne. Najważniejsza polska badaczka i propagatorka jego twórczości Ewa Domańska podkreśla, że White widzi potrzebę, by prowadząc badania historyczne, trzymać się jakiegoś uniwersalnego punktu odniesienia. Znaczące są dla niego wiara i etyka chrześcijańska, ale takimi punktami odniesienia mogą być również dążenie do prawdy, chęć powszechnej sprawiedliwości czy inne impulsy³⁸ – co znamienne, podane przez Domańską przykłady takich pobudek co do jednego są idealistyczne. White zdaje się nie dopuszczać jako czegoś właściwego zajmowania się historią na przykład dla korzystniejszego odmalowania wyznawanej przez siebie ideologii. Skłaniałbym się do wzmocnienia autodiagnozy White’a i stwierdzenia, że był on nie tylko „relatywistą odpowiedzialnym”, ale niemal relatywistą-idealistą. Na jego teorię składa się więc relatywistyczny stosunek do historii oraz stojący za nim idealistyczny etos.

Jakie wnioski wyciągnął White ze zrelatywizowania historii, przyjrzenia się jej uwarunkowaniom i założeniom? Badacz twierdził, że historiografia jest „fikcją”, lecz nie miał przez to na myśli czegoś zupełnie zmyślnego, a twórczość opartą na hipotezach, nie zaś faktach. Podkreślał, że wierzy, iż przeszłość wydarzyła się i sama w sobie nie jest fikcją, zauważał też jednak, że nie

³⁶ Ewa Domańska, *Wokół „Metahistorii”*, w: Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 24.

³⁷ Tamże, s. 26.

³⁸ Tamże, s. 27.

mamy bezpośredniego kontaktu z nią, a tylko tekstami o niej – w szerokim, barthes'owskim rozumieniu pojęcia tekstu. Hipotetyczność historii jest więc następstwem tego, że historycy opisują coś, do czego nie mają bezpośredniego dostępu i o czym mogą jedynie wnioskować na podstawie tekstów³⁹.

Zarazem White uważał, że narracja jest najbardziej odpowiednią formą przedstawiania następstwa zdarzeń w historii, ale też że ubierając je w narrację, nadaje się zdarzeniom znaczenie i odnosi je do „trwałych aspektów kulturowej tożsamości”⁴⁰. Podsumowując status historii jako nauki, White napisał:

Jeżeli historia jest nauką, to stanowi jej niepoprawnie „miękką” wersję. Jeżeli oferuje wyjaśnienia tego, co zdarzyło się w przeszłości, robi to bardziej w formie zdroworoządkowych generalizacji niż praw i zasad, których poszukuje nowożytna nauka doświadczalna⁴¹.

„Miętkość” historii jako nauki nie była jednak dla White'a czynnikiem dyskredytującym tę formę ludzkiej aktywności, widział on bowiem jej siłę na przykład w przekraczaniu barier między nauką a sztuką. Podkreślał, że złotym wiekiem tej dyscypliny była pierwsza połowa XIX wieku, w której nauka, filozofia i sztuka wspólnie prowadziły namysł nad przeszłością, starając się zrozumieć przyczyny i konsekwencje Wielkiej Rewolucji Francuskiej⁴². Badacz obszernie analizował zarzuty, jakie naukowcy i artyści stawiali historii w XX wieku – to, że była mniej naukowa od nauki i mniej artystyczna od sztuki. Uważał te zastrzeżenia za zasadne i potrzebne, twierdził jednak, że ta słabość historii brała się przede wszystkim z braku ewolucji od owego złotego wieku, a więc z bycia połączeniem nieaktualnych, niepasujących do dwudziestowiecznego doświadczenia form nauki i sztuki. White konstatawał, że historia niejako sama skazuje się na nieaktualność, zajmując pozycję między nauką a sztuką, ale nie chcąc uznać zmian w obrębie tych dziedzin ani w ich wzajemnej relacji⁴³.

Z tą krytyką dwudziestowiecznej historii u White'a wiązał się entuzjazm dla innych metod analizy przeszłości, zwłaszcza literatury. Autor pisał:

Literacka obróbka przeszłości – widoczna w różnych powieściach modernistycznych (a także w dyskursie poetyckim i dramatycznym) za swój ostateczny punkt odniesienia przyjmuje rzeczywistą przeszłość (co w teorii dyskursu określane jest jako „substancja treści” [*substance of content*]), ale skupia się na tych jej aspektach, z którymi nie radzi sobie przeszłość historyczna⁴⁴.

³⁹ Hayden White, *Przedmowa*, przeł. Ewa Domańska, w: tenże, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 12–13.

⁴⁰ Hayden White, *Przedmowa*, przeł. Ewa Domańska, w: tenże, *Przeszłość praktyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2010, s. 9–10.

⁴¹ Tamże, s. 7.

⁴² Hayden White, *Brzemie historii*, przeł. Ewa Domańska, w: tenże, *Poetyka pisarstwa...*, s. 62, 72–73.

⁴³ Tamże, s. 61–64.

⁴⁴ Hayden White, *Proza historyczna...*, s. 16.

Twierdził też, że powieści modernistyczne oddają dwudziestowieczną historię lepiej niż „mimetyczna” historiografia⁴⁵. Te rozważania White’a wydają się szczególnie ważne w kontekście badań pamięci oraz dla moich własnych analiz. Widzę w nich gotowość do traktowania jako wartościowego głosu o przeszłości wszelkiej twórczości, która przyjmuje rzeczywistą przeszłość jako swój „ostateczny punkt odniesienia” – bez względu na to, czy przybiera ona postać profesjonalnej historiografii, czy powieści historycznej. White niewiele miejsca poświęca teatrowi, ale uważam, że warto zastanowić się, na ile *Elisabeth* oraz *Mozarta!* można traktować w tej perspektywie jako wartościowe wypowiedzi o minionym. Sięgając po język White’a, to pytanie da się zadać inaczej – czy musicale te traktują przeszłość jako swój „ostateczny punkt odniesienia”? Rozwinę to zagadnienie w rozdziale trzecim, pisząc o metodzie twórczej i doświadczeniach Michaela Kunzego (z wykształcenia historyka). Potem będzie ono jedną z nadrzędnych spraw w rozdziałach czwartym i piątym w mojej analizie tych musicali jako przedstawień austriackiej przeszłości.

Takie patrzenie na powstanie i rolę historiografii doprowadziło White’a do zbudowania rozległej teorii historiografii jako prozy, na potrzeby tej pracy ważniejszy od jego analizy książek historycznych jest jednak drugi aspekt jego rozważań – dotyczący etyki uprawiania historii i wartości, które powinny stać za pracą historyka. Analiza retoryki historii przez White’a może być zastosowana także do innych narracji o przeszłości, za praktyczniejsze w namyśle nad stylem *Elisabeth* oraz *Mozarta!* uważam jednakże tryby pamięci zbiorowej opracowane przez Astrid Erll, które przybliżę poniżej. Za to myśli White’a o etyce historiografii są bardzo istotne, gdyż do sformułowania swoich przekonań wykorzystuje on pojęcie pamięci. Autor widział bowiem „najważniejsze społeczne zadanie historyka” w „pośredniczeniu między tym, co naukowa relacja o przeszłości może nam zgodnie z prawdą o tej przeszłości powiedzieć, a tym, co pamięć, działając pod presją nakazów moralnych, domaga się, by o niej powiedzieć”. Zauważał, że „ta ostatnia [przeszość historyczna] uznawana jest za efekt korekty lub poprawki – krytycznie skonstruowaną wersję lub alternatywę – tej pierwszej [pamięci]”, odnotowywał też, że „pamięć wymaga korekty w przypadkach, kiedy zawodzi, [...] [a] także wówczas, gdy obawy czy nadzieje powodują jej zniekształcenia i wywołują obrazy wydarzeń, które powinny lub mogły wystąpić, mogły lub nie mogły mieć miejsca”⁴⁶.

Wydaje się więc, że historyk ten z jednej strony wierzył w zdolność naukowej, posługującej się odpowiednimi metodami historii do ustalania faktów o przeszłości prawdziwszych od tych, które podsuwa pamięć, zarazem jednak widział w pamięci z całą jej subiektywnością źródło etycznego impulsu potrzebnego historiografii. Choć White nie zdefiniował dokładnie pamięci na potrzeby

⁴⁵ Ewa Domańska, *Wokół „Metahistorii”...*, s. 18.

⁴⁶ Wszystkie cytaty z tego akapitu z: Hayden White, *Przedmowa do wydania polskiego*, przeł. Ewa Domańska, w: tenże, *Poetyka pisarstwa...*, s. 35.

tych wywodów, wielokrotne łączenie jej z „obawami czy nadziejami” lub „presją nakazów moralnych” sugeruje, że była dla niego nie tylko zbiorem doświadczonych przez jednostkę faktów, ale też punktem osobistego, modelowanego przez etyczne i emocjonalne reakcje kontaktu z przeszłością.

White zdemaskował więc subiektywność stojącą za uprawianiem historiografii, nie uważał jednak, by owa subiektywność przekreślała wartość historii jako formy opisywania przeszłości – mimo niemożliwości pełnego obiektywizmu historia może być wartościowa, jeśli jej tworzeniu towarzyszy gotowość do mediowania między wynikami możliwie obiektywnej, naukowej analizy a subiektywnymi nakazami pamięci. Zarazem jego rozważania o prozie historycznej pozwoliły mu postawić obok siebie dzieła historiograficzne i literaturę „historyczną”, traktując je jako różne formy tworzenia hipotez o przeszłości. Zestawianie tych dwóch form na mocy tego, że w obu przypadkach historia jest ostatecznym punktem odniesienia, to perspektywa, z którą w dalszych częściach pracy zderzam deklaracje i decyzje Kunzego.

Astrid Erll – tryby pamięci zbiorowej

Decyduję się przybliżyć podział retoryk pamięci zbiorowej według Astrid Erll, zamiast dokładniej opisywać analizy retoryki historii White’a, gdyż wyróżniane przez niemiecką badaczkę kategorie lepiej pasują do analizy *Elisabeth* oraz *Mozarta!* Znający te musicale czytelnik zauważy w poniższym opisie, że ich poszczególne sceny można łatwo przyporządkować do wymienionych przez Erll trybów pamięci lub uznać za moment konfrontacji między tymi trybami.

Erll zakłada, że przekazywanie różnych treści pamięci zbiorowej wiąże się z wykorzystywaniem różnych zabiegów stylistycznych. Zaznacza, że żaden pojedynczy zabieg nie określa jednoznacznie, z jakim typem narracji mamy do czynienia, a co więcej – że nawet kombinacja wielu zabiegów nie jest w stanie w pełni zagwarantować, że czytelnik odbierze daną narrację w sposób zamierzony przez autora. Mimo tych zastrzeżeń Erll wyróżnia pięć trybów pisania o przeszłości, które mają potencjał do kształtowania pamięci zbiorowej w konkretnych kierunkach. Chodzi o tryby: doświadczeniowy, monumentalny, historyzujący, antagonistyczny i refleksyjny⁴⁷.

Erll stworzyła tę typologię na potrzeby literatury, zauważyła jednak, że literackie narracje pamięci manifestują się także w innych mediach i że od „uniwersalnych recept” lepsze są „elastyczne kategorie narratologiczne”⁴⁸ – moim zdaniem jej tryby są takimi właśnie kategoriami. Dzięki tej elastyczności można wskazać, gdzie pojawiają się nie tylko w analizowanych w tej pracy musicalach,

⁴⁷ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 243–244.

⁴⁸ Tamże, s. 246–247.

ale też w przywoływanych wcześniej filmach, i tym lepiej zanalizować różnice między ich przekazami dotyczącymi przeszłości Austrii.

I tak tryb doświadczeniowy to przedstawianie przeszłości jako osobiście doświadczonego przeżycia, zaś tryb monumentalny wiąże się z ukazaniem jej jako czegoś mitycznego⁴⁹. Różnice między tymi trybami można dobrze zobaczyć w *Amadeuszu*, w spajającej cały film narracji wiekowego Antonia Salieriego. Zarówno jego słowa, jak i towarzyszące im obrazy mają znieść dystans między widzom a wydarzeniami, o których opowiada, co widać choćby po szybkich montażach pokazujących epizody z jego dzieciństwa na początku filmu. Dzięki takiemu zabiegowi zastosowanemu przez twórców przeszłość Salieriego wydaje się czymś bliższym odbiorcy, a więc te sceny uruchamiają tryb doświadczeniowy. W szybkości montażu i połączeniu scen z młodości bohatera z ukazaniem jego starości można też dostrzec posłużenie się trybem refleksyjnym, co jednak opiszę niżej.

W swojej opowieści Salieri regularnie porusza temat muzyki Mozarta, którą opisuje w uniesieniu, dogłębnie analizując jej zalety i podkreślając, że wydaje się ponadludzka. Wspomina na przykład, jak w sekrecie chodził na wszystkie przedstawienia *Wesela Figara* i jakie wrażenie robił na nim finał opery, gdy sugerująca zgodę między bohaterami muzyka wydawała mu się zsyłać zbawienie na publiczność⁵⁰. Takie słowa wskazują na sakralny charakter pamięci o twórczości Mozarta we wspomnieniach Salieriego i stanowią przykład trybu monumentalnego.

Kontrast między tym trybem a często gorzkimi, przekazywanymi w trybie doświadczeniowym wspomnieniami o Mozarcie jako człowieku to zapewne świadomy zabieg Shaffera, który ma pokazać rozbieżność narratora między podziwem dla Mozarta-boskiego geniusza a pogardą dla Mozarta-wulgarnego człowieka. Wracamy tu do dychotomii, której najpopularniejszy wyraz stanowi właśnie *Amadeusz*, ale która jest obecna także w polityce kulturalnej Wiednia oraz w *Mozarcie!*, i widzimy, jak takie sprzeczności w przedstawianiu postaci historycznej można oddać w narracji, zestawiając w niej ze sobą dwa różne tryby pamięci.

Dalej wymienia Erll tryb historyzujący, a więc mówienie o przeszłości w sposób wzorowany na naukowej historiografii⁵¹. Chodzi tu o retorykę, a nie fakty – posługując się trybem historyzującym, autor wypowiedzi stara się wzbudzić w jej odbiorcach wrażenie prawdziwości, sięgając po styl, który w jego przekonaniu będzie skojarzony z książkami historycznymi. To tryb, którego najtrudniej dopatrzeć się we wspomnianych filmach i analizowanych musicalach. Jest jednak znany z wielu innych filmów historycznych czy biograficznych – widać go w stylu typowym w tych gatunkach epilogu, w którym

⁴⁹ Tamże, s. 244–245.

⁵⁰ Miłoś Forman, *Amadeusz...*

⁵¹ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 244–245.

twórcy wyjaśniają widzowi, „jak to naprawdę było” i jak przedstawione w fabule wydarzenia historyczne potoczyły się dalej. Występują one w dwójakiej formie: tekstu lub komentarza słownego. Częściej są to napisy – być może wynika to z przeświadczenia, że słowo pisane uchodzi za bardziej wiarygodne. Czasami w takich epilogach są wykorzystywane prawdziwe zdjęcia bądź nagrania postaci pojawiających się w fabule.

Choć takie zabiegi nie są obecne w dziełach, które analizuję, warto poświęcić im jeszcze trochę miejsca właśnie ze względu na tę nieobecność. Ich celem jest prezentacja wydarzeń jak w profesjonalnej historiografii, co często ma służyć uczynieniu ich bardziej prawdziwymi w oczach odbiorców. Przejście od doświadczeniowego czy monumentalnego filmu do historyzującego epilogu zazwyczaj jest płynne, nie ma w nim komunikatu, że wcześniejsze wydarzenia były mniej prawdziwe – raczej historyzująca narracja w finale ma utwierdzić odbiorcę w przekonaniu, że także wcześniejsze wydarzenia były faktami.

Sissi, *Amadeusz*, *Elisabeth* oraz *Mozart!* są pozbawione takich fragmentów, co można odczytać jako dowód na to, że ich autorom nie zależało na przekonaniu widza o prawdziwości przedstawianych wydarzeń, a na przekazaniu ich autorskiej wizji. Dobrze to pasuje do intencji, z jakimi owe narracje powstawały. *Heimatfilme* – w tym *Sissi* – nie miały być dokumentami o historii, a ahistorycznymi wizjami przytulnej i sielskiej niemieckiej przeszłości. *Amadeusz* – zarówno sztuka Shaffera, jak i ekranizacja Formana – nie miał być biografią kompozytora, a dramatyzacją religijno-filozoficznego konfliktu, który fascynował brytyjskiego dramaturga. Także Kunze podkreśla, że jego musicale nie są biografiami ich historycznych bohaterów. Trybu historyzującego w tych narracjach prawie nie ma, bo ich autorom nie zależało na tym, by odbiorcy patrzyli na nie jak na historiografię.

Pozostałe dwa tryby wyróżnione przez Erll – antagonistyczny i refleksyjny – łatwiej można dostrzec w musicalach Kunzego niż w przywoływanych przeze mnie filmach. Tryb antagonistyczny jest formą walki o pewną wizję przeszłości – ma on na celu upowszechnienie jednej wersji wydarzeń, a odrzucenie innych. Erll akcentuje jego bardziej i mniej konstruktywne zastosowania. Do tych pierwszych zalicza wskazywanie na obecne w różnych pamięciach zbiorowych negatywne stereotypy, do drugich jednoznaczne określanie wspomnień jednej grupy jako prawdziwych, a innych jako fałszywych⁵². Po tym, jak badaczka opisuje tryb antagonistyczny, widać, że chodzi jej o jawny, wprost wyrażony opór. Nic więc dziwnego, że tryb ten jest zupełnie nieobecny w *Sissi*. *Heimatfilme* były wszak kręcone, aby pozwalać zapomnieć o trudnej przeszłości, a nie konfrontować się z nią. W *Amadeuszu* widać wiele negatywnych emocji Salieriego wobec Mozarta, ale narrator nie obala historii o boskim geniuszu kompozytora, a ją uzupełnia. Na początku filmu sprawdza, czy jego jedyny diegetyczny słuchacz – spowiednik – zna

⁵² Tamże, s. 245–246.

kompozycje jego samego i Mozarta, oczywiście okazuje się, że tylko Mozarta. Potem opowiada o tym, że Wolfgang Amadeusz był, owszem, geniuszem, jednak opowieść skupia się na tym, ile jego, Salieriego, kosztowała świadomość, jakim człowiekiem jest autor tej boskiej muzyki. Aspekty *Amadeusza*, które można powiązać z trybem antagonistycznym, mają więcej wspólnego z trybem doświadczeniowym skupionym na negatywnych emocjach.

Libretto oraz inscenizacja *Elisabeth* są za to przepełnione antagonizmami tego rodzaju, a i w *Mozarcie!* można się z nimi spotkać. W musicalu o Mozarcie przedstawiono ich jednak mniej, gdyż jego akcja i inscenizacja w mniejszym niż w *Elisabeth* stopniu zderzają ze sobą różne wizje historii i poświęcają mniej czasu namysłowi nad prezentowaną narracją. Za sprawą postaci narratora oraz obecności wielu wątków autorzy *Elisabeth* częściej sięgają również po ostatni tryb pamięci zbiorowej z teorii Erll – refleksyjny. To tryb tych opowieści o przeszłości, w których głównymi wątkami są refleksje nad mechanizmami pamięci, a ich twórcy eksperymentują z tym, jak je przedstawiać⁵³. Tak w *Elisabeth*, jak też *Mozarcie!* tryb ten jest obecny w warstwie inscenizacyjnej – w tym drugim musicalu jego najważniejszym przejawem staje się oczywiście rozdzielenie Mozarta na dwie postaci. Jest to efekt namysłu Kunzego nad dwoistością historycznego kompozytora. W *Elisabeth* tryb refleksyjny zastosowano jednak zarówno w warstwie wizualnej, jak i narracyjnej – w osobie narratora, Luigiego Lucheni. A że Lucheni nie tylko konstruuje i spaja tę historię dla widzów, ale też stara się zburzyć pomnikowy obraz Sisi, w tym musicalu tryby antagonistyczny i refleksyjny są bardzo blisko ze sobą związane. Szczególnie uderza to w piosence *Kitsch*, w której Lucheni atakuje cesarzową za budowanie swojego wyidealizowanego wizerunku. Narrator jednocześnie przedstawia inny, mniej pochlebny portret Sisi i ironizuje o tym, jak zazwyczaj są konstruowane wspomnienia o ważnych postaciach. Musical *Elisabeth*, napisany, by opowiedzieć o mrocznych stronach życia Sisi i jej czasów, jest niemal skazany na bliskie współistnienie trybów antagonistycznego i refleksyjnego – demaskuje istotny habsburski mit, a żeby to zrobić, mówi i o tym, że mit ten mija się z rzeczywistością, i o tym, jak powstał. Doniosłym pytaniem, na które postaram się odpowiedzieć później, jest to, na ile pierwszy musical Kunzega daje szansę, by spojrzeć na przeszłość Austrii bez mitologizowania, a na ile buduje w ten sposób inny mit – nieszczęśliwej Austrii i jej tragicznej cesarzowej.

Tryb refleksyjny jest praktycznie nieobecny w trylogii *Sissi*. W *Amadeuszu* za jego przejaw można uznać to, że swą opowieść o Mozarcie twórcy przedstawili jako wspomnienie Salieriego, co zwraca uwagę na subiektywność owej narracji i może skłaniać do pytań, na ile różniłaby się ta sama opowieść pokazana z perspektywy innego bohatera. Ogólnie rzecz biorąc, filmy, które tu przywołuję, traktują przedstawiane przez siebie epoki i postaci mniej refleksyjnie

⁵³ Tamże, s. 246.

od spektakli, które analizuję dalej. Zresztą powód poddania dokładnym badaniom właśnie *Elisabeth* oraz *Mozarta!* można opisać w języku trybów pamięci zbiorowej. Korzystając z rozwiązań wielkoskalowego teatru muzycznego (megamusicalu oraz opery), mają w sobie sporo z trybów monumentalnego i doświadczeniowego, którymi taki teatr często się posługuje. Zarazem jednak Kunze napisał je na przekór obowiązującym narracjom o ich bohaterach i umieścić tam refleksję nad tym, jak te narracje powstały. Co więcej, wiedeńskie inscenizacje tych spektakli w reżyserii Harry'ego Kupfera stanowiły grę z wyobrażeniami o przeszłości i demonstrację tego, jak rzeczono są konstruowane, już w warstwie scenografii i kostiumu. *Elisabeth* oraz *Mozart!* są więc bardzo ciekawymi przestrzeniami współistnienia – czy w pełni pokojowego? – trybów monumentalnego, doświadczeniowego, antagonistycznego i refleksyjnego.

Widać tu, jak wszechstronnym narzędziem do analizowania narracji o przeszłości są tryby w rozumieniu Erll. Teraz warto wrócić na nieco bardziej ogólny poziom analizy. Gdy zestawiam typologię badaczki z innymi koncepcjami z obszaru *memory studies*, uderza mnie to, że różnice między trybem historyzującym a refleksyjnym dobrze ukazują te między historią a pamięcią. Po tryb historyzujący sięga się, by przez podobieństwo do profesjonalnej historiografii osiągnąć efekt, który także ona stara się uzyskać – przedstawić daną opowieść jako obiektywną i prawdziwą. Ponieważ odbiorca ma w ową obiektywność i prawdziwość uwierzyć, nawet nie sprawdzwszy stosownych faktów, do wywołania tego wrażenia służą retoryka i estetyka – owo podobieństwo do profesjonalnej historiografii przejawia się w stylu wypowiedzi oraz pokazaniu źródeł wyglądających na autentyczne. Tryb historyzujący tylko więc udaje historiografię (co zresztą sugeruje jego nazwa – to tryb historyzujący, a nie historyczny), ale jednocześnie to, że jest w stanie ją udawać środkami retorycznymi i estetycznymi, demaskuje zależność historiografii od tych środków. Tryb refleksyjny podkreśla z kolei subiektywność wyobrażeń o przeszłości zgodnie z tezami *memory studies* – pozwala pokazać przeszłość jako coś konstruowanego, a nie danego, oraz zademonstrować mechanizmy tej konstrukcji.

Aleida Assmann – pamięć funkcjonalna i magazynująca

Przybliżywszy poglądy White'a na subiektywne aspekty pracy historyka oraz tryby pamięci zbiorowej Erll, dzięki którym można dokładniej opisać wymowę danego przekazu o przeszłości, czas przejść do teorii pozwalającej lepiej zrozumieć związki historii z pamięcią zbiorową – podziału na pamięć funkcjonalną i magazynującą. Autorką tej idei jest Aleida Assmann, która za jej pomocą pokazuje zarówno różnice między pamięcią zbiorową a tradycyjnie rozumianą historią, jak i ich wzajemne powiązania. Aleida oraz jej mąż Jan Assmann są bardzo ważnymi badaczami pamięci kulturowej i autorami

wielu podstawowych dla tej dyscypliny terminów. Tutaj jednak chcę się skupić na pojęciach najbardziej użytecznych do analizy *Mozarta!* oraz *Elisabeth*.

To, co wcześniej określałem jako pamięć zbiorową, społeczną czy kulturową, stanowi dla Assmann pamięć funkcjonalną. Tradycyjnie rozumiane zapisy historyczne można jej zdaniem rozpatrywać także jako formę pamięci – pamięć magazynującą. Odmiana funkcjonalna kształtuje się tak, by dobrze tworzyć tożsamość grupy, magazynująca zaś zbiera informacje niezależnie od teraźniejszego zapotrzebowania na nie⁵⁴.

Proponowany przez Assmann podział to więc teoria wskazująca, że pamięć zbiorowa jest kluczowa dla zbiorowej spójności – pamięć funkcjonalna jest tak nazwana, bo jej zasadniczą właściwością pozostaje użyteczność, pełnienie pewnej funkcji – kształtowania i utrzymywania tożsamości grupy. Jednocześnie Assmann uznaje jednak historię za formę pamięci, ale taką, która magazynuje informacje w oderwaniu od ich teraźniejszego znaczenia – w kontekście wcześniejszych rozważań pozwala to patrzeć na historię jako na pamięć, która przynajmniej stara się być bezstronna i obiektywna. White twierdził zresztą, że dążenie do obiektywnej prawdy nie jest w historiografii w pełni wykonalne, ale historyk potrzebuje jakichś założeń i celów, a owo dążenie jest właśnie jednym z nich. Jeśli przyporządkować wspomniane tu dzieła do tych kategorii, *Sissi*, *Elisabeth*, *Amadeusz* i *Mozart!* były tworzone tak, by wpłynąć na pamięć funkcjonalną, zaś *Cesarzowa Elżbieta* Hamann i *The Life of Mozart* Rossellego są dziełami stworzonymi z myślą o pamięci magazynującej. *Musicale* Kunzego przedstawiają jednak fakty historyczne, a przywoływane biografie nie są w pełni bezstronne. Wynika to z tego, że pojęcia pamięci funkcjonalnej i magazynującej warto rozumieć jako skrajne punkty pewnej skali, a rzeczywiste narracje o przeszłości zazwyczaj łączą elementy ich obu w różnych proporcjach – uznanie, że historia jest pamięcią czysto magazynującą, byłoby równoznaczne z przekreśleniem rozpoznań White’a i powrotem do wiary w absolutnie bezstronną historiografię.

Tę niejednoznaczność szczególnie dobrze widać w deklaracjach otwierających książkę Hamann. W przedmowie akapit za akapitem padają idące w różną stronę czy nawet sprzeczne deklaracje. Najpierw autorka tłumaczy swoją decyzję, by napisać biografię Sisi burzącą jej wcześniejszy, bardziej pozytywny obraz, następującym argumentem: „Byłoby niesprawiedliwością wobec obu tych mężczyzn [cesarza Franciszka Józefa i arcyksięcia Rudolfa], tak ważnych dla teraźniejszej i przyszłej historii Austrii, gdybyśmy chcieli na siłę zachować dotychczasowy idylliczny obraz cesarzowej – przez nazbyt ostrożny dobór, by nie powiedzieć zatajanie źródeł”⁵⁵. Widać więc, że Hamann

⁵⁴ Aleida Assmann, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania*, przeł. Anna Artwińska, Katarzyna Różańska, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015, s. 271.

⁵⁵ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta*, przeł. Jan Koźbial, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015, s. 9–10.

przejmuje się rolę opisywanych przez siebie wydarzeń dla pamięci zbiorowej Austriaków – jej sformułowanie „teraźniejsza i przyszła historia Austrii” idealnie pasuje do definicji pamięci według Erll, podkreślając współzależność przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Zarazem zdanie później Hamann pisze: „Minęły już czasy oficjalnej dworskiej historiografii, jak i czasy niewybrednego szkalowania starej monarchii. Kieruję się tu wyłącznie naukowym wymogiem prawdy”⁵⁶. Jej książka jest więc zawieszona między pamięcią funkcjonalną i magazynującą, z jednej strony chcąc przekazać treść i interpretację dokumentów rzucających nowe światło na biografię Elżbiety, z drugiej mając na uwadze ówczesne i przyszłe znaczenie tych faktów dla Austrii. Wygląda na to, że Hamann jednak nie kierowała się „wyłącznie naukowym wymogiem prawdy”, ale kierując się nie tylko nim, odegrała najważniejszą według White’a społeczną rolę historyka – pośredniczenia „między tym, co naukowa relacja o przeszłości może nam zgodnie z prawdą o tej przeszłości powiedzieć, a tym, co pamięć, działając pod presją nakazów moralnych, domaga się, by o niej powiedzieć”⁵⁷.

Opozycję między pamięcią funkcjonalną i magazynującą interesująco tłumaczą też inne terminy, które Assmann traktuje jako synonimy powyższych: magazynująca jest dla niej niezamieszкана, a funkcjonalna – zamieszкана. Informacje z pamięci funkcjonalnej tworzą przestrzeń, w której żyją i działają ludzie, zaś pamięć magazynująca jest od tej przestrzeni oddzielona. Odmiana funkcjonalna ma więc właściwości sprawiające, by tym lepiej nadawała się na „miejsce zamieszkania”: jest odniesiona do konkretnej grupy, selektywna, normatywna i, co najważniejsze, zorientowana na przyszłość⁵⁸. Idea pamięci zorientowanej na przyszłość może dziwić, zasadniczo oznacza ona jednak, że w funkcjonalnej pamięci wspólnoty zachowują te informacje i wyobrażenia, które pomogą im przetrwać w przyszłości. Znowu wraca rozpoznanie Erll, że pamięć w rozumieniu *memory studies* odnosi się zarówno do przeszłości, jak i teraźniejszości oraz przyszłości. W praktyce różne jej formy mogą być mniej lub bardziej zamieszканe, nie jest to opozycja zero-jedynkowa. Historyk próbujący pisać obiektywnie zostawia w swoim „niezamieszkanym” dziele ślady tego, jaką pamięć sam „zamieszkiwał”. Odwołując się do White’a, można zresztą stwierdzić, że to nie słabość historii, a jej misja – jeśli historyk zostawi te ślady, świadom tego, że je zostawia, i kierując się jakąś idealistyczną pobudką, jego praca będzie bardziej wartościowa, zdolna sensownie mediować między przeszłością a teraźniejszością.

Assmann wyróżnia trzy główne zadania pamięci funkcjonalnej: legitymizację, delegitymizację i dystynkcję. Legitymizacja oznacza uprawomocnianie

⁵⁶ Tamże, s. 10.

⁵⁷ Hayden White, *Przedmowa do wydania polskiego...*, s. 35.

⁵⁸ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. Piotr Przybyła, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 127–128.

obecnego stanu rzeczy, ukazywanie go jako pożądanego i sprawiedliwego. Delegitymizacja przeciwnie – powołuje się na wydarzenia z przeszłości, by podważyć ten porządek. Delegitymizująca pamięć funkcjonalna zazwyczaj powstaje, gdy legitymizująca narracja jest w kryzysie. Ta funkcja dobitnie świadczy o roli pamięci w procesach społecznych, pokazuje bowiem, że podważanie określonej narracji o przeszłości często jest związane z tworzeniem innej narracji o niej, a nie po prostu negowaniem znaczenia przeszłości. I wreszcie dystynkcja to te elementy pamięci funkcjonalnej, które profilują zbiorową tożsamość i pozwalają grupie odróżnić się od innych.

Assmann nie uważa jednak pamięci magazynującej i funkcjonalnej za sprzeczne, a za komplementarne. Jej zdaniem wariant magazynujący pozwala oceniać i zmieniać odmiany funkcjonalne, co znowu przypomina słowa White'a o roli historyka jako pośrednika między wynikami badań a pamięcią. Assmann twierdzi nawet, że rozwój profesjonalnej historiografii pozwolił na wyemancypowanie się z pamięci, co rozumiem jako ucieczkę od tworzonej przez pamięć funkcjonalną cezury użyteczności – historia (pamięć magazynująca) pozwala pamiętać coś poza tym, co weszło w skład wiedzy budującej spójność i tożsamość grupy (pamięć funkcjonalna). To zjawisko widać zresztą w opisywanym przez Assmann powstawaniu pamięci delegitymizujących – by w ogóle mogły one powstać, musi istnieć pamięć inna niż funkcjonalna, a więc elementów do ich stworzenia często dostarcza właśnie ta magazynująca. Dla Assmann pamięć funkcjonalna bez magazynującej staje się „fantazmatem”, a magazynująca bez funkcjonalnej – „zbiorem nic nieznających informacji”⁵⁹.

Kerwin Lee Klein – zaczarowanie świata i niebezpieczeństwa pamięci

Zatem w perspektywie Assmann pamięć oraz historia uzupełniają się i jedno z tych zjawisk bez drugiego staje się puste albo niebezpieczne. Na niebezpieczeństwa związane z posługiwaniem się pojęciem pamięci wskazywał także amerykański historyk Kerwin Lee Klein. Po raz drugi oddaję więc głos historykowi, który obserwuje łączące się z podważeniem obiektywności historii przemiany w obrębie swojej dziedziny, lecz traktuje przy tym pamięć jako nadrzędną kategorię i analizuje zmiany, jakie wniosła ona do historiograficznego dyskursu.

Klein opisuje błyskawiczną karierę pojęcia pamięci w dyskursie historycznym w latach 80. i 90. XX wieku, ale nie uważa jej za jednoznacznie pozytywne zjawisko. Zauważa, że wielu autorów piszących na ten temat brnie w sprzeczność: deklaruje, że pamięć nie jest przeciwstawna historii, a jednak potem

⁵⁹ Tamże, s. 133–139.

stosuje te pojęcia antagonistycznie – albo konfrontuje pamięć z historią, albo wprost zastępuje historię pamięcią⁶⁰. Klein próbuje dociec, skąd ta zmiana i czemu pojęcie pamięci było w tym czasie tak atrakcyjne dla badaczy przeszłości. Jego wnioski wiążą się w dużej mierze z opozycjami „bliskie – odległe” i „religijne – świeckie”, w których oczywiście pamięć kojarzy się z pierwszymi przymiotnikami z każdej pary, a historia z drugimi.

Klein zauważa, że przed powstaniem jego tekstu (napisanego w 2000 roku) historycy coraz częściej zaczęli w swoich wystąpieniach stosować pojęcia pamięci zbiorowej lub publicznej po prostu jako zamienniki słowa „historia”. Jego zdaniem ta zmiana stała się powszechną, a czasami może bezwiedną językową praktyką, ale mimo tego nie jest neutralna znaczeniowo. Gdy historyk stosuje wszakże to przesunięcie świadomości, zazwyczaj chodzi o danie słuchaczom wrażenia bliskości i ciepła, którym odznacza się pamięć, lecz nie historia. Tym samym odbiorcy mają poczuć, że opisywany właśnie element przeszłości jest ważny nie tylko dla jakichś badań, ale też dla ich życia.

Wątek religijny także pojawia się u Kleina, mówienie o pamięci zamiast historii jest bowiem według niego sposobem na „zaczarowanie” przeszłości, na nadanie kontaktowi z nią aury autentyczności i duchowości, której nie jest w stanie stworzyć historia. Co ciekawe, badacz właśnie w tym kontekście rozumie zainteresowanie mediami pamięci i coraz powszechniejsze wśród przedstawicieli *memory studies* zajmowanie się pomnikami, archiwami czy filmami jako pamięcią – a więc mówienie o pamięci zbiorowej z pojęciem pamięci jako metaforą. Klein uważa mianowicie, że takie ujęcie jest dzisiaj popularne między innymi dzięki związkowi ze starymi, religijnymi sensami tego słowa. Analizując różne słownikowe znaczenia „pamięci”, autor zauważył, że do XVIII wieku oznaczała ona między innymi ślad boskiej obecności połączonej z materialnym przedmiotem. Jak pisze, współczesne posługiwanie się tym pojęciem, choć niekoniecznie bezpośrednio nawiązuje do religijności, to często ma na celu wywołanie wrażeń autentyczności i duchowości, które pierwotnie przylgnęły do pamięci między innymi przez te religijne skojarzenia⁶¹.

Gdzie w tym ryzyko? Klein sądzi, że omawiane pojęcie nie byłoby dzisiaj tak popularne, gdyby nie te duchowe i emocjonalne konotacje. Zauważa, że naukowy dyskurs badań pamięci pozwala dekonstruować esencjonalizm opartych na niej tożsamości, ale zarazem go zachowywać. Najistotniejsze dla *memory studies* pojęcia i przypadki – na czele z Holocaustem i innymi masowymi mordami – są bowiem tak tragiczne i dramatyczne, że w ich ocenie głównym drogowskazem staje się etyka, a nie naukowe dążenie do prawdy. Klein uważa wręcz, że skupienie na pamięci, a nie na historii, pozwala umacniać

⁶⁰ Kerwin Lee Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69, s. 128–129.

⁶¹ Tamże, s. 129–132.

się „etnorasowym nacjonalizmem”, gdyż oddala je od „kosmopolitycznego” dyskursu tej dziedziny⁶². Autor uznaje to, że pamięć jest kluczowa w kultywowaniu tożsamości pokonanych czy zmarginalizowanych grup, lecz obawia się jednocześnie, że zanadto zdominowawszy historię, będzie w stanie utwierdzać także negatywne, ksenofobiczne postawy.

Bardzo blisko stąd do tez Assmann – to, czego boi się Klein, można określić jako obawę przed kierowaniem się niepodpartym faktami fantazmatem. Oboje wskazują jednak na niebezpieczeństwa nie pamięci jako takiej, a kierowania się nią bez żadnego umocowania w mniej nacechowanych ideologicznie faktach. Słowa Assmann i Kleina o niebezpieczeństwie pamięci całkiem dobrze uzupełniają się z wizją roli historyka według White’a jako pośrednika między etycznymi nakazami pamięci a odkryciami wynikającymi z badań historycznych. Pasują do nich też obawy Erll, że pamięć zbiorowa w trybie antagonistycznym może służyć do lansowania wspomnień jakiejś grupy jako jedynie prawdziwych.

Maurice Halbwachs – społeczne ramy pamięci

Za przewodników w dalszych rozważaniach posłużą mi przede wszystkim powyższe ustalenia oraz pojęcie medium pamięci, którego szczególne miejsce w analizie teatru przybliżę w następnej sekcji. Nim do tego przejdę, chcę przedstawić również teorię, którą późniejsze badania pamięci zbiorowej przywołują jako założycielską.

Studia Maurice’a Halbwachsa nad pamięcią zbiorową są często wskazywane jako prapoczątek badań pamięci, ale jego pozycja ojca założyciela *memory studies* bywa podważana lub przynajmniej opisywana jako bardziej symboliczna niż faktyczna⁶³. Z jednej bowiem strony analizował on pamięć jako fenomen społeczny i posługiwał się terminem „pamięć zbiorowa”, z drugiej zaś jego rozpoznania i obszary zainteresowań nie w pełni pokrywały się z tym, co dzisiaj rozumiemy jako badania pamięci. Jego pojęcie społecznych ram pamięci może jednak pomóc w analizie tego, w jaki sposób omówione wyżej zjawiska – zwłaszcza pamięć komunikatywna i tryby pamięci zbiorowej – wiążą się z psychiką jednostek i działają w społeczeństwie.

Już tytuł pracy, do której *memory studies* odwołują się jako do tekstu założycielskiego – książki *Społeczne ramy pamięci* Maurice’a Halbwachsa z 1925 roku – sugeruje, że jednostkowe pamięci są strukturyzowane przez czynniki społeczne. Autor posuwał się do stwierdzenia, że wszelkie wspominanie jest zakorzenione w naszej obecnej sytuacji, że przywołanie osobistych wspomnień wymaga odniesienia ich do szerszych zjawisk społecznych i umieszczenia

⁶² Tamże, s. 143–144.

⁶³ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 31–32.

w ramach wyznaczonych przez społeczeństwo – podawał jako przykład to, że osoba chcąc sobie przypomnieć, co robiła we Francji na początku I wojny światowej, zapewne myślałaby o tym, jak wyglądały dla niej kluczowe dni tego przełomowego czasu i za gwarancję prawdziwości wspomnień miałaby zgodność swoich przeżyć z tym, co wiedziałaby o sytuacji Francji w danym dniu⁶⁴. Ten przykład dobrze obrazuje drogę myślenia Halbwachsa: nie podważa on tego, że ludzie jako jednostki mają pamięć, ale podkreśla wtórność pamięci własnego życia wobec pamięci zjawisk społecznych – posługując się nowszymi koncepcjami z obszaru *memory studies*, można stwierdzić, iż badacz akcentował, że pamięć jednostkowa jest pamięcią zebraną. Nie pada to tutaj wprost, ale warto dodać dwie rzeczy. Po pierwsze zakładamy, że wspomnienia owych fenomenów i procesów społecznych są stosunkowo podobne w danej populacji. Po drugie takie procesy – wojna jest tu szczególnie dobrym przykładem – podlegają wcześniej wzmiankowanemu przekazywaniu przez rozmaite nośniki i praktyki. Kolejne przełomowe dni I wojny światowej są dobrymi punktami orientacji w przeszłości nie tylko przez ich znaczenie emocjonalne, lecz także przez to, że zajmują ważne miejsce w oficjalnej polityce upamiętniania. Można zresztą przypuszczać, że również ich pierwotne emocjonalne znaczenie wynikało z tego, że stanowiły zagrożenie dla wartości i praktyk ustanowionych przez wcześniejsze praktyki francuskiej pamięci, budujące narodową tożsamość.

Właśnie – francuskiej. Choć Halbwachs pisał o tym, że pamięć jest pierwotnie zbiorowa, nie postulował istnienia żadnej ogólnej „pamięci ludzkości”. Przeciwnie, wskazywał na funkcjonowanie licznych wspólnot pamięci – grup połączonych podobnymi wspomnieniami, zbiorowości ludzi, których pamięć jest osadzona w zbliżonych ramach. Pojęcie takich wspólnot można rozumieć na dwa sposoby. Z jednej strony pamiętanie tych samych ważnych wydarzeń tworzy pewną wspólnotę między pamiętającymi, z drugiej – nasze wspomnienia konstytuują się już w ramach tego, że jesteśmy członkami konkretnych wspólnot. Francuzi i Niemcy przeżywali te same wydarzenia z początku I wojny światowej, o których pisze Halbwachs, ale ze względu na radykalnie odmienną sytuację wspominają je inaczej. Stąd z pojęcia wspólnot pamięci wynikają dwie konsekwencje – przede wszystkim pamiętamy zawsze jako członkowie pewnej zbiorowości, jednakże każde z nas należy przy tym do więcej niż jednej wspólnoty pamięci. Dodatkowo osadzenie w tej zbiorowej pamięci jest nam potrzebne, by zrozumieć świat – możemy się sprawnie obracać w teraźniejszości jedynie dzięki temu, co wiemy o przeszłości⁶⁵.

Astrid Erll tłumaczy rolę mediów pamięci w indywidualnych pamięciach właśnie przez odwołanie do teorii Halbwachsa. Zauważa ona mianowicie,

⁶⁴ Maurice Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008, s. 57.

⁶⁵ Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci...*, s. 19.

że sposób, w jaki pamiętamy, jest kształtowany między innymi przez media, które dostarczają nam schematów nie tylko kształtujących nasze wyobrażenia o różnych historycznych zdarzeniach, ale też formatujących nasze wspomnienia jednostkowe. Dla Erll społeczne ramy pamięci zawsze są równocześnie ramami medialnymi⁶⁶.

W tym miejscu chciałbym zaproponować rozumienie wcześniej opisanej subiektywności historii oparte na pojęciach wypracowanych przez Halbwachsa. W świetle teorii tego badacza ów brak obiektywności wynika z faktu, że każdy historyk pamięta przez pryzmat tego, do jakich wspólnot pamięci należy. Ta przynależność rzutuje nie tylko na to, jak pamięta wydarzenia, które zna ze słyszenia, ale nawet na to, w jaki sposób zapamiętuje treści czytanych źródeł i opracowań. Rzecz jasna może starać się przedstawić w swoich pracach własne korzenie i przynależność do wspólnot pamięci, tym samym demaskując subiektywność, nie może jednak się jej w zupełności wyrzec.

To pozwala wrócić do wcześniejszego, prowokacyjnego zestawienia *Elisabeth i Mozarta!* z *Cesarzową Elżbietą* oraz *The Life of Mozart* i pokazać je w nieco bardziej zniuansowany sposób. Otóż skoro Hamann i Rosselli pisali swoje książki jako publikacje historyczne, ich celem (lub jednym z celów) było zapoznanie czytelników z wydarzeniami, które rozegrały się w przeszłości. Celem Kunzego było z kolei stworzenie spójnego fabularnie i budzącego emocje widowiska muzycznego. Jeśli chodzi o wierne przedstawianie wydarzeń historycznych, ani musicalom, ani książkom nie udaje się to idealnie, choć przez swoje inne zamierzenia autorzy prac historycznych poświęcają temu ich aspektowi zdecydowanie więcej uwagi. Między *Elisabeth* i *Mozartem!* a *Cesarzową Elżbietą* i *The Life of Mozart* istnieje zatem różnica ilościowa w wierności wydarzeniom historycznym, zaś jakościowa w celu ich prezentacji.

Marvin Carlson – musical jako maszyna pamięci

„Boom pamięciowy” w społeczeństwie i związany z nim naukowy „zwrot pamięciowy” dotknęły także teatru i badań nad nim. Teatrolodzy w swoich analizach nie ograniczają się do spektakli bezpośrednio związanych z tematyką pamięci, próbują również zrozumieć z pomocą tego pojęcia działanie teatru jako medium. W obrębie takich poszukiwań powstało wiele interesujących ujęć teoretycznych. Jednym z nich jest sformułowana przez Marvina Carlsona koncepcja *ghostingu*. Pomaga ona uchwycić działanie teatru w ogóle, a do analizy dzieł Kunzego jest przydatna w szczególności.

Carlson twierdzi, że uniwersalną cechą sztuk wykonawczych jest ów *ghosting*, który tłumaczę tu jako „nawiedzanie” (zawsze w aspekcie niedokonanym, nigdy jako „nawiedzenie”), towarzyszące ich oglądaniu poczucie, że widzimy

⁶⁶ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 202.

coś, co już wcześniej oglądaliśmy⁶⁷. Autor podkreśla, że praca pamięci – rozpoznawanie uprzednio widzianego – jest podstawowa dla recepcji różnych mediów. Pierwsze strony jego książki są poświęcone właśnie roli pamięci w odbieraniu wszelakich dzieł sztuki – i od tych obserwacji zaczne. Z uwag przytaczanych przez niego w tej wstępnej sekcji szczególnie istotne wydają się dwie. Po pierwsze traktowanie przez Carlsona procesu recepcji jako „selektywnego przyłożenia pamięci do doświadczenia” (*the selective application of memory to experience*) i wynikłe z tego spostrzeżenie, że widownia jest połączona między innymi wspólnymi wspomnieniami⁶⁸. Nietrudno odnieść to do perspektyw Aleidy Assmann oraz Maurice’a Halbwachsa i stwierdzić, że widownię teatralną (oraz grupy odbiorców innych mediów) warto interpretować jako połączone podobną pamięcią funkcjonalną i tworzące wspólnotę pamięci. Po drugie zaś Carlson określa relację pamięci do gatunków (*genres*) literatury oraz innych sztuk – według niego rolę gatunku można opisać, odwołując się do pamięci i zauważając, że odbiór nowych dzieł przynależnych do niego zależy w dużej mierze od doświadczeń odbiorców z poprzednimi dziełami⁶⁹. Bliski związek gatunku z pamięcią zanalizuję w rozdziale trzecim, pisząc o różnych odmianach teatru muzycznego.

Skoro Carlson otwarcie uznaje naczelną rolę pamięci w recepcji wszelkich mediów, na czym ma polegać wyjątkowość teatru? Autor ten twierdzi, że w teatrze działają zarówno typowe dla wszelkich odmian sztuki procesy odwoływania się do pamięci poprzednich utworów w ramach recepcji nowych, jak i dodatkowe zjawisko „nawiedzania” (*ghosting*). To zaś polega jego zdaniem na pojawianiu się nie tyle, jak w innych mediach, nowych wariantów pamiętanego typu (jak rodziny Bennetów w *Dumie i uprzedzeniu* oraz Dashwoodów w *Rozważnej i romantycznej*), ile na zobaczeniu dokładnie tego, co widownia oglądała już wcześniej, ale w nowym kontekście. Carlson jest świadom, że wszelka sztuka – czy nawet wszelkie bodźce – jest złożona z elementów, które odbiorca zna. Badacz zauważa również, że w innych mediach większa część znaczenia jest niesiona przez kombinacje słów, kształtów, kolorów itp. W teatrze coś już znanego widzom jest znaczące właśnie jako coś już znanego widzom, a nie tylko znajoma częśćka nowego układu⁷⁰. Mały Amadé w *Mozarcie!* i reprodukcje austriackich symboli w obu analizowanych tu musicalach Kunzego to przykłady takiego posługiwania się znajomymi elementami w teatrze – i jeśli wierzyć teorii Carlsona, jest to sposób posiłkowania się rozpoznawalnymi widokami szczególnie dla teatru charakterystyczny.

W tym miejscu muszę jednak zwrócić uwagę na pewną słabość analiz Carlsona. Otóż dotyczą one oczywiście pamięci w takim jej rozumieniu, jakie

⁶⁷ Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004, s. 7.

⁶⁸ Tamże, s. 5.

⁶⁹ Tamże, s. 4–6.

⁷⁰ Tamże, s. 7.

proponują *memory studies*, ale choć autor czasami cytuje badaczy pamięci z różnych dyscyplin, nie odnosi się wprost do rozwoju tego nurtu ani do „boomu pamięciowego” w społeczeństwie. W swojej książce Carlson z dużą erudycją przedstawia wpływ pamięci na kształtowanie się teatru w różnych miejscach i czasach, lecz biorąc pod uwagę moment wydania jego pracy (rok 2004), muszę zadać pytanie – czy rzeczywiście nagle odkrył, że pamięć była kluczowa w teatrze od początków tej sztuki? A może pisząc o teatrze w czasach, w których stała się zasadniczym pojęciem w humanistyce, ujął liczne teatralne zjawiska związane z powtarzaniem, ponownym pojawianiem się tych samych aktorów i rekwizytów czy opowiadaniem ważnych kulturowych narracji pod zbiorczym mianem pamięci?

Carlson odnotowuje, że wielu „niedawnych teoretyków” (*recent theorists*) zauważyło związki teatru z wrażeniem powracania i „nawiedzania” (*ghostliness*)⁷¹, co tym bardziej zachęca do pytania, na ile ich i jego spojrzenie na teatr z perspektywy pamięci wynika ze zwiększonego zainteresowania współczesnej sztuki i humanistyki tą tematyką⁷². Carlson dostrzega, że w drugiej połowie XX wieku przedstawianie w teatrze różnych form pamięci stało się powszechniejsze, ale dopatruje się zaznaczenia fundamentalnych relacji między pamięcią a teatrem także w klasycznych traktatach o tym medium – jak *Poetyka* Arystotelesa, *Natjaśastra* Bharaty czy pisma Zeami o teatrze nō⁷³. Można uznać to za przejaw jednej z konsekwencji „zwrotu pamięciowego” – wcześniejsze teksty i teorie są analizowane przez pryzmat pojęcia pamięci, by udowodnić, że zawsze była ona ważnym wymiarem kultury, a od czasu „boomu pamięciowego” jej istotność jest lepiej widoczna. Przyjmując z kolei optykę Astrid Erll, według której ów „boom” nie zwiększył wagi pamięci w kulturze, a po prostu ją umiędzynarodowił i zglobalizował, można zaproponować bardziej optymistyczną hipotezę. Carlson być może naprawdę dostrzegł wzór, który jest obecny w sztukach wykonawczych od ich zarania, ale przed tą globalizacją pamięci był trudniejszy do zauważenia.

Nie jestem w stanie jednoznacznie rozstrzygnąć tej wątpliwości, lecz bez względu na nią uważam za użyteczne prowadzone przez Carlsona analizy różnych sposobów, na jakie tworzenie teatru i jego oddziaływanie wiąże się z pamięcią zebraną jego widzów oraz pamięcią zbiorową kultury, w której dany teatr powstaje. Zgadzam się też z jego obserwacją, że w teatrze ogromną moc oddziaływania ma pojawienie się znanych już widzom elementów w nowych kontekstach. Nie chcę jednoznacznie rozstrzygać, na ile efekt ten jest silniejszy na scenie niż w innych mediach, ale na pewno jest jednym z najważniejszych

⁷¹ Tamże, s. 1.

⁷² Interesującym, ale wykraczającym poza granice mojej książki kontekstem dla rozważań o sile oraz trwałości powiązań teatru z pamięcią jest praca Frances A. Yates *Sztuka pamięci*, przeł. Witold Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

⁷³ Marvin Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 18.

sposobów, na jakie dialog z austriacką pamięcią zbiorową podejmują twórcy *Elisabeth* i *Mozarta*!

Swoje dociekania tego, jak w teatrze wykorzystywana jest pamięć, Carlson podzielił na cztery główne kategorie: tekst, ciało, inscenizacja i budynek (czy szerzej przestrzeń teatralna). Każdej z nich poświęcił obszerną analizę różnych przejawów nawiedzania w danym aspekcie teatru, zazwyczaj omawiając obok siebie doniosłe kwestie ideologiczne i konsekwencje praktycznych wymagań teatru.

Pisząc o tekstach, Carlson przywołuje zarówno konkretne dramaty, jak i nieteatralne narracje, na których dzieła i przedstawienia były szczególnie często opierane. Autor zauważa, że w wielu tradycjach teatralnych ważnym lub nawet jedynym elementem działalności artystycznej jest wystawianie historii znanych już publiczności. Wskazuje kilka powodów i konsekwencji tego faktu – tak czysto praktycznych, jak też ideologicznych czy kulturowych. Praktyczne korzyści wiążą się ze „skondensowaną” naturą teatru: w jednym spektaklu można przekazać mniej informacji niż w książce czy filmie, a sięgnięcie po znany widzom materiał pozwala ograniczyć czas przeznaczony na ekspozycję i tym samym ułatwić im odbiór. Co więcej – sięgając po znaną historię, można paradoksalnie podkreślić oryginalność swoich pomysłów, bo różnice między wersjami będą wyraźnie widoczne dla zaznajomionych z daną narracją widzów⁷⁴. Takie nawiedzanie przez warianty konkretnej historii jest bardzo ważne w *Elisabeth* i *Mozarcie!*, które oferowały alternatywne spojrzenie na biografie tytułowych bohaterów, a zarazem przedstawiały pewne aspekty ich życia niezwykle skrótowo, licząc na to, że wiedza odbiorców uzupełni sceniczną akcję. W *Elisabeth* sceny ukazujące przyczyny kryzysów w rodzie Habsburgów zostały dopisane dopiero na potrzeby zagranicznych inscenizacji, co szczegółowo omawiam w rozdziale czwartym.

W swojej analizie „nawiedzanych tekstów” Carlson wiele miejsca poświęca też ironii. Zauważa, że sytuacja oglądania znajomej historii – a więc bycia niewpływającym na akcję obserwatorem, wiedzącym, jak ona się potoczy – jest ironiczna czy raczej „ironiogenicna” (*ironigenic*), czyli generująca ironię⁷⁵. Rzecz jasna oba musicale Kunzego są pod tym względem mocno „ironiogenne”, a ich pierwsze sceny warto analizować z założeniem, że widzowie znają zarysy dalszych losów przedstawianych tam postaci – a być może także inne narracje o nich, choćby *Sissi* w przypadku *Elisabeth* oraz *Amadeusza* przy *Mozarcie!*

Pisząc o „nawiedzanych ciałach”, Carlson podkreśla, że normalną sytuacją dla widzów teatralnych jest oglądanie tych samych ludzi w różnych rolach, a pamięć poprzednich kreacji zawsze wpływa na odbiór nowych⁷⁶. Ten wątek nie jest aż tak istotny w mojej pracy – skupionej na analizie całych inscenizacji

⁷⁴ Tamże, s. 18–27.

⁷⁵ Tamże, s. 29.

⁷⁶ Tamże, s. 52.

konkretnych musicali, a nie na występujących w nich aktorach – pozostaje jednak ważnym kontekstem. Pamiętanie o tej formie „nawiedzania” pomaga zresztą w stawianiu pytań o to, z jakimi oczekiwaniami widzowie przychodzili na *Elisabeth* i *Mozarta!* oraz w jaki sposób tytuły te stały się częścią światowego teatru musicalowego. Ma to dwa aspekty. Po pierwsze warto przyjrzeć się, w jakich innych musicalowych rolach aktorzy grający w wiedeńskich inscenizacjach dzieł Kunzego pojawiali się przed swymi występami w tych spektaklach i po nich. Wydaje się, że ich kariery w świecie tak zwanego megamusicalu wpłynęły na to, jakie elementy sztuk Kunzego najlepiej przyjęły się w świecie musicalu. Może to być jeden z czynników, który wpłynął na kształt koncertowej inscenizacji *Elisabeth* opisywanej przeze mnie pod koniec czwartego rozdziału. Po drugie zaś trzeba pamiętać, że zarówno prapremiery, jak i najnowsze wiedeńskie wznowienia *Elisabeth* oraz *Mozarta!* były grane w niedługim odstępie czasowym od siebie i często w obu tytułach występowali ci sami aktorzy, co pomaga dostrzec *Mozarta!* jako spektakl „nawiedzany” (w Carlsonowskim rozumieniu tego słowa) przez *Elisabeth*.

Analizując „nawiedzane inscenizacje”, Carlson podkreśla, że wrażenie widzenia czegoś w teatrze kolejny raz dotyczy nie tylko akcji i aktorów, ale także wszelkich nieożywionych elementów inscenizacji. Te ostatnie są nawiedzane przez owe wcześniejsze wspomnienia z nich i przez wspomnienia innych inscenizacji, a nawiedzanie przez wcześniejsze wspomnienia jest oczywiście częstsze, gdy dany tytuł dłużej utrzymuje się w repertuarze. Toteż zjawisko to jest szczególnie wyraźne w przypadku sztuk utrzymujących się na afiszu przez wiele sezonów oraz *long runów*, czyli spektakli granych w tym samym teatrze codziennie przez wiele miesięcy bądź lat⁷⁷. Wszystkie inscenizacje omawianych przeze mnie musicali w wiedeńskich teatrach były *long runami*, a w dodatku oba wznowienia *Elisabeth* dość wiernie odtwarzały jej premierową wersję – stąd efekt ten jest bardzo silny w przypadku obu dzieł.

Nawiedzanie przez poprzednie inscenizacje jest dzisiaj z kolei szczególnie silne, gdy łączy je osoba reżysera bądź reżyserki. To zjawisko stało się jeszcze mocniejsze w XX wieku, gdy stali się oni niezależnymi artystami i inscenizacje coraz częściej noszą czytelne ślady ich stylu, stając się autorskim dziełem, a nie realizacją dramatu czy konwencji⁷⁸. Tym, co dodatkowo łączy wiedeńskie inscenizacje *Elisabeth* oraz *Mozarta!*, niewątpliwie jest osoba reżysera Harry’ego Kupfera, artysty o niezwykle wyraźnym stylu i wyobraźni przestrzennej⁷⁹.

⁷⁷ Tamże, s. 96–97.

⁷⁸ Tamże, s. 100.

⁷⁹ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals *Elisabeth* und *Mozart!* von Michael Kunze und Sylvester Levay”, praca magisterska (promotor Hilde Haider), Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wiedeń 2007, s. 145–148.

I wreszcie elementem nawiedzającym inscenizację mogą być też inne media. Carlson skupia się na cytowaniu obrazów przez tworzenie na scenie *tableaux vivants* oraz na przywoływaniu skojarzeń widzów za pomocą muzyki. Oba te zabiegi są istotne w *Elisabeth* oraz *Mozarcie!* – Sisi pojawia się w finale pierwszego aktu *Elisabeth* jako jednoosobowe *tableau vivant* słynnego obrazu cesarzowej pędzla Franza Xavera Winterhaltera, zaś Wolfgang jest nawiedzany przez własny wizerunek wcielony w Amadé i przez towarzyszące temu chłopcu urywki muzyki historycznego Mozarta. Analizy Carlsona dotyczące przywoływania znajomych melodii poświęcają zresztą dużo miejsca operze – i to konkretnie operom Mozarta, wskazując cytaty z *Wesela Figara* w jego własnym *Don Giovannim* oraz na cytaty z *Wesela Figara* i *Don Giovanniego* w dekonstrukcyjnej operze *The Ghosts of Versailles* Williama Hoffmana i Johna Corigliana⁸⁰.

Carlson, jak już wspominałem, nie posługuje się słownictwem badań pamięci, warto jednak w tym miejscu po nie sięgnąć. Rozpatrując „nawiedzane inscenizacje”, autor *de facto* analizuje teatr jako medium pamięci złożone z innych takich mediów, pokazuje, jak mogą one być przywoływane na scenie, by znaczyć coś przez to, czym są i jaką pamięć uruchamiają. Na *Elisabeth* i *Mozarta!* trzeba patrzeć także z tej perspektywy – jako na media pamięci złożone z innych mediów tego typu i dyskutujące z nimi za pomocą rozumianego za Carlsonem nawiedzania: przywołania ich na scenie w nowych kontekstach. Dobór przykładów przez badacza ponownie pokazuje Mozarta jako główną postać dla pamięci o muzyce klasycznej w ogóle, nie tylko w Austrii. Pragnienie władz Wiednia, by za pomocą tego kompozytora wykreować miasto na międzynarodowe centrum muzyczne, ma podstawy w światowej recepcji artysty.

Analiza „nawiedzanej przestrzeni teatralnej” to, podobnie do „nawiedzonych ciał”, obszar mniej związany z inscenizacjami *Elisabeth* i *Mozarta!*, ale zasadniczy dla zrozumienia ich społeczno-kulturowego kontekstu. Carlson zauważa bowiem, że teatr – słowo oznaczające w większości języków zarówno sztukę, jak i miejsce jej uprawiania – zawsze jest nawiedzany przez to, co działo się wcześniej w jego przestrzeni. Przyczyną takiego nawiedzania są i inne formy teatru przedstawiane wcześniej w tym samym miejscu, i pozateatralne zastosowania danej przestrzeni. Opisując budynki wznoszone z myślą o teatrach instytucjonalnych, Carlson odnotowuje, że często są planowane z myślą o konkretnym typie teatru lub nawet o dziełach konkretnego artysty. Autor przypomina też, że w wielu tradycjach podział dotyczący tego, które teatry mają co grać, był odgórnie ustalany prawem, a szczególny nacisk w analizie różnych typów placówek kładzie na teatry operowe. Według jego słów są one „synekdochami” stylu życia wyższych klas i repozytoriami ich pamięci kulturowej. Opera jest dla niego najbardziej świadomie nawiedzaną zachodnią

⁸⁰ Marvin Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 112–117.

formą teatru. Jak zwykle analizując obok siebie uwarunkowania kulturowe i pragmatyczne, Carlson podkreśla, że wystawianie oper wymagało innej aparatury scenicznej i przez to zaczęły wokół nich powstawać oddzielne zasoby pamięci kulturowej⁸¹. Te dwa powody odrębności opery stawiają w interesującym świetle musical, który również jest teatrem muzycznym, często (choć nie zawsze) wystawia się go z dużym przepychem i tym samym podobnie do opery potrzebuje osobnych teatrów, nie stoi za nim jednak analogiczna do operowej elitarystyczna tradycja.

Zarówno *Elisabeth*, jak i *Mozart!* miały prapremiery w Theater an der Wien, budynku o długiej i zróżnicowanej historii, który od swojego powstania pod koniec XVIII wieku służył różnym gatunkom teatru muzycznego. Gdy w rozdziale trzecim będę analizował różnice między tymi gatunkami i omawiał ich kulturowe znaczenie, zmienny repertuar An der Wien stanie się ważnym przyczynkiem do dyskusji o statusie opery, operetki i musicalu w Wiedniu. Zarazem na spektakle Kunzego zapewne wpłynęła pamięć ich widzów, a więc przede wszystkim wspomnienia z austriackich prapremier pochodzących z Wielkiej Brytanii „megamusicali”, które stanowiły większość repertuaru An der Wien w latach 80., i mniej spektakularnych musicali granych tam od lat 50.

Omawiając nawiedzane przestrzenie sceniczne, Carlson wspomina też o performansach *site-specific* – wystawianych w przestrzeniach, których pozateatralna pamięć jest istotna dla akcji danej sztuki, czasami tworzonych właśnie z myślą o konkretnym miejscu tego rodzaju⁸². Relacja *Elisabeth* oraz *Mozarta!* z tym pojęciem jest dość przewrotna. Grane w teatrach nie są performansami *site-specific*, choć można się zastanawiać, czy w przypadku *Mozarta!* An der Wien, następcą teatru Auf der Wieden, nie jest przestrzenią na performans *site-specific*: *Czarodziejski flet* miał premierę w Auf der Wieden. Biorąc pod uwagę to, w jak wielu miejscach w stolicy Austrii i poza nią rozgrywa się ich akcja, trudno orzec, gdzie najlepiej byłoby je grać, gdyby chcieć wystawić całość w ten sposób. Od 2019 roku *Elisabeth* ma być jednak kilka razy w roku pokazywana w formie koncertowej przed pałacem Schönbrunn w reżyserii Gila Mehmerta⁸³. Tu już mamy do czynienia ze spektaklem *site-specific*, gdyż Schönbrunn to dawna letnia rezydencja Habsburgów w Wiedniu, na co dzień zaś atrakcja turystyczna kojarzona z tą dynastią i cesarską Austrią, mocno reklamująca się między innymi wizerunkiem cesarzowej Elżbiety. Mimo takiego umiejscowienia inscenizacji wcale nie była ona związana z austriacką pamięcią zbiorową bardziej od wcześniejszych wersji teatralnych. Przeciwnie, usunięcie niektórych scen i skupienie na wyeksponowaniu słynnych aktorów

⁸¹ Tamże, s. 132–149.

⁸² Tamże, s. 134.

⁸³ Dotychczas odbyły się dwa koncerty w 2019 roku, a trzy zapowiedziane na rok 2020 zostały przełożone na 2022 w związku z zagrożeniem koronawirusem.

w głównych rolach sprawiły, że związek tej inscenizacji z pamięcią zbiorową Austriaków i historycznymi realiami życia Sisi był słabszy. Paradoks ten omówię dokładnie na ostatnich stronach czwartego rozdziału.

Teoria Carlsona niewątpliwie jest interesującą, bardzo wszechstronną analizą działania teatru jako medium pamięci – nawet jeśli autor sam nie posługuje się tym pojęciem. Choć nie chcę jednoznacznie rozstrzygać o trafności jego ujęcia „nawiedzania” (*ghosting*) jako specyficznie teatralnego i kluczowego dla teatru fenomenu, to na pewno jest ono ciekawą ramą do analizy wykorzystywania innych mediów pamięci – obrazów, dźwięków czy słów – w obrębie medium teatru. Myśl Carlsona wydaje się więc szczególnie adekwatna do rozważań nad *Elisabeth* oraz *Mozartem!* i w dalszych rozdziałach posłużę za cenny punkt widzenia na oba te musicale.

Freddie Rokem – aktor jako nadhistoryk?

Carlson przywołuje w *The Haunted Stage* rozmowy z licznymi badaczami teatru jako ważną inspirację dla jego książki. Jednym z nich był Freddie Rokem, którego analizy przedstawiania przeszłości w teatrze idą w nieco inną stronę niż dociekania Carlsona, lecz ciekawie je uzupełniają. O ile *The Haunted Stage* szeroko traktowało pojęcia pamięci i nawiedzania, o tyle Rokem w swojej książce *Wystawianie historii* interesuje się spektaklami poświęconymi wydarzeniom historycznym. W szczególności zajmują go teatralne reprezentacje dwóch z nich: Holokaustu i Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Píše on, że bada ich sceniczne reprezentacje, „gdyż właśnie one ukształtowały współczesną świadomość, a zwłaszcza nasz obraz historii jako serii niepowodzeń w krzewieniu podstawowych humanistycznych wartości”⁸⁴. To skupienie niewątpliwie ma związek z tym, że Rokem jest izraelskim badaczem, dla którego Holokaust to szczególnie ważne i traumatyczne wydarzenie, a jednocześnie jego lewicowe poglądy każą mu dociekać szerszych mechanizmów stojących za tą katastrofą i czynników ryzyka mogących sprawić, że się powtórzy. Wielka Rewolucja Francuska jako triumf oświecenia, który przerodził się w terror, pomaga spojrzeć na Zagładę pod kątem dialektyki oświecenia Theodora Adorna i Maxa Horkheimera. Zarazem wydaje się знаmienne, że są to wydarzenia przewijające się w pobocznych wątkach spektakli Kunzego – w prapremierowej wersji *Mozarta!* tytułowy bohater kłócił się o Wielką Rewolucję Francuską z cesarskim urzędnikiem, zaś w *Elisabeth* dziewiętnastowieczni antysemita w piosence Hass przemieniają się w dwudziestowiecznych nazistów i linczuje wiedeńskiego Żyda.

⁸⁴ Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 19.

Skupienie Rokema na ważnych i traumatycznych zajęciach historycznych sprawia, że formułuje on istotne dla moich badań tezy. Co więcej, zajmując się scenicznymi interpretacjami wydarzeń dziejowych, autor osadza swoje rozważania w kontekście przemian w historiografii drugiej połowy XX wieku. Rokem, podobnie jak Carlson, nie odwołuje się wprost do *memory studies*, rozlegle pisze jednak o zjawisku, które zdaniem Erll i Napiórkowskiego jest jedną z przyczyn powstania tego nurtu – o zdemaskowaniu subiektywności i narracyjności historii. Rokem przywołuje pisma White'a, aby przypomnieć, że „historiografia jest zawsze podporządkowana nie tylko naukowym metodologiom i teoriom, lecz również określonym strukturom narracyjnym, które z kolei odwołują się do konwencji retorycznych i estetycznych”⁸⁵.

White analizował obok siebie wysiłki historyków i literatów mające na celu oddanie przeszłości, a paralelę tę usprawiedliwiał narracyjnością historii – jak już wspominałem, uważał wręcz, że w XX wieku powieść modernistyczna radziła sobie z oddaniem doświadczenia historii najnowszej lepiej od mimetycznej historiografii. Rokem na podobnych podstawach dowodzi analogii między rolami historyka i aktora:

Aktorzy stanowią raczej swego rodzaju łącznik między przeszłością historyczną a „fikcją” wydarzenia teatralnego „tu i teraz”; każdy z nich staje się kimś w rodzaju historyka, którego nazywam „nadhistorykiem”. Nawet w przypadkach, kiedy akademicki historyk nie potrafi w pełni zaakceptować ponownie wystawionych wydarzeń jako „naukowego” obrazu przeszłości, na aktora-nadhistoryka patrzymy jak na kogoś, kto „czyni coś ponownie” czy „zjawia się ponownie” jako ktoś, kto faktycznie kiedyś istniał⁸⁶.

To właśnie określanie aktora jako nadhistoryka najbardziej fascynuje mnie w teorii Rokema, choć nie jest to fascynacja bezkrytyczna. Uważam, że traktowanie aktora w ten sposób to wyraz wiary badacza w przewagę pamięci nad historią. Wiara ta pozwala ciekawie zanalizować miejsce pamięci w teatrze, zarazem jednak skłania do ostrożności – a zwłaszcza do pamiętania o diagnozach Assmann oraz Kleina co do niebezpieczeństw pamięci oderwanej od historii.

Rokema zajmuje wystawiający historię teatr jako miejsce relacji przeszłości z teraźniejszością. Jak twierdzi, „teatr potrafi obudzić w nas wiarę w to, że aktor może zastąpić nieżyjących już świadków” i że „nieustannie «cytuje» on [teatr wystawiający historię] fragmenty minionego czasu, lecz jednocześnie wymazuje ślady tego cytowania, aby «tu i teraz» uzyskać pełnię znaczenia”⁸⁷. Do wyjaśnienia, skąd bierze się ten potencjał teatru, Rokem wykorzystuje pojęcie energii – choć muszę zauważyć, że nie definiuje go dokładnie w żadnym momencie:

⁸⁵ Tamże, s. 31.

⁸⁶ Tamże, s. 32.

⁸⁷ Tamże, s. 15–16.

Przedstawiają oni [aktorzy] postacie historyczne, posługując się różnego typu energiami teatralnymi. Nic więc dziwnego, że pojęcie energii stanowi podstawowe słowo-klucz moich rozważań. Wskazuje ono na taki potencjał teatru, który usiłuje przeciwstawić się destrukcyjnym siłom historii⁸⁸.

Mam wrażenie, że Rokem widzi aktora jako nadhistoryka dzięki temu, że jego sceniczna energia jest w stanie zrobić z przeszłością to, co Klein uważa za domenę pamięci – przywrócić jej obecność, nadać jej żywą, ciepłą, magiczną aurę. Skoro Rokem nazywa aktora w takiej roli nadhistorykiem, zdaje się sugerować, że ceni on ten sposób ożywiania przeszłości wyżej od narracji historyka, to zaś nasuwa skojarzenia z obawami Kleina przed zupełnym zastąpieniem historii przez pamięć. Można w tym miejscu zadać pytanie, czy historia wystawiana, by ożywić ją za pomocą energii aktora-nadhistoryka, nie będzie przypadkiem jednym z fantazmatów, które według Aleidy Assmann tworzy pamięć funkcjonalna pozbawiona kontaktu z pamięcią magazynującą.

Rozpoznanie Rokema, że teatr podejmujący wprost tematy historyczne odwołuje się do przeszłości i jednocześnie wymazuje ją, by stworzyć własne „tu i teraz”, jest cenne i daje intrygującą perspektywę do analizy *Elisabeth* i *Mozarta!* – pozwala z innego punktu widzenia przyjrzeć się pytaniu postawionemu w części poświęconej White’owi, czy musicale te traktują przeszłość jako swój „ostateczny punkt odniesienia”. Założenie, że owo ożywianie przeszłości w teatrze odbywa się za pomocą energii aktorów, wydaje się dość nieostre, ale też otwiera ciekawe perspektywy – zwłaszcza gdy rozmawiamy o teatrze tak mocno opartym na cielesnej i głosowej ekspresji jak musical. Pojmowanie energii aktorów jako ożywiającego przeszłość medium pozwala pytać, w jaki sposób pamięć o Austrii w musicalach Kunzego kształtują choreografia, ruch sceniczny czy maniera aktorska i wokalna. Równocześnie idea, że wszystkie te możliwości teatru w zakresie wystawiania historii czynią z aktora nadhistoryka, zdaje się ryzykowna, ale także to ryzyko chcę potraktować w dalszych rozdziałach jako element analizy. Nie ulega wątpliwości, że aktor czy aktorka odgrywający postać historyczną – w tym Sisi lub Mozarta – mogą zbudować żywszy emocjonalny stosunek widza do swojej kreacji, niż robi to tworzący narrację o danej postaci historyk. Jest to duży potencjał wystawiającego historię teatru – potencjał jednocześnie do budowania znaczącej relacji z przeszłością i do tworzenia fantazmatów.

Pokażę teraz, jak zgromadzone tu teoretyczne instrumentarium może posłużyć do analizy teatru jako medium pamięci, na przykładzie niezwiązanym bezpośrednio z twórczością Kunzego, ale poruszającym podobne do niej tematy i stanowiącym ważny element historii musicalu.

⁸⁸ Tamże, s. 21–22.

Studium przypadku: *Dźwięki muzyki*

Na zieloną łąkę gdzieś w górach wbiega nastolatka w prostej sukni. Z zachwytem rozgląda się po otaczającej ją naturze – błękitnym niebie i zielonych zboczach gór. Pełna radości i uniesienia rozkłada szeroko ręce, okręca się wokół własnej osi, po czym zaczyna śpiewać: „Wzgórza żyją dźwiękami muzyki, pieśniami, którą śpiewają od tysiąca lat...”⁸⁹.

Widz znający konwencję *Heimatfilme* może pomyśleć, że oto trafił na muzyczny film o stronach rodzinnych z angielskim dubbingiem. Nic bardziej mylnego, ma do czynienia z ekranizacją jednego z najsłynniejszych amerykańskich musicali – *The Sound of Music* (*Dźwięki muzyki*, prapremiera sceniczna – 1959), ostatniego wspólnego dokonania epokowego duetu kompozytora Richarda Rodgersa i tekściarza Oscara Hammersteina II. Skojarzenie z *Heimatfilme* nie byłoby jednak zupełnie błędne, bo sceniczne *Dźwięki muzyki* są adaptacją zachodnioniemieckiego filmu z tego nurtu: *Die Trapp-Familie* (*Rodzina Trappów*) z 1956 roku w reżyserii Wolfganga Liebeneinera⁹⁰. Stanowią tym samym prawdopodobnie pierwsze zetknięcie *Heimatfilme* i ich historycznego kontekstu ze światem musicalu, a zatem – ważny precedens dla spektakli Kunzego. Co jeszcze ważniejsze, dzięki *Dźwiękom muzyki* można pokazać relację między musicalem a „boomem pamięciowym” – o wiele głębszą i dawniejszą, niż mogłoby się na pozór wydawać. Prezentują one także na bardzo ciekawym i dobrze znanym materiale, w jaki sposób historia zostaje zreinterpretowana, by odpowiadać problemom współczesności. Stanowią wreszcie dobry przykład tego, jak teatr muzyczny posługuje się wydarzeniami historycznymi.

Dźwięki muzyki jako amerykański musical Rodgersa i Hammersteina oraz adaptacja *Die Trapp-Familie* istnieją na skrzyżowaniu dwóch istotnych tradycji radzenia sobie z dziedzictwem II wojny światowej. To, że był nią film ojczyźniany, nie budzi wątpliwości. Amerykańskie piśmiennictwo o musicalu broadwayowskim wskazuje jednak, że i na niego można patrzeć w ten sposób. Czas trwania wojny oraz lata powojenne były bowiem dla Broadwayu jednymi z najintensywniejszych okresów przekształceń i rozwoju, a zarazem popularności – do tego stopnia, że tę epokę nazywa się często złotą erą w dziejach musicalu⁹¹. Raymond Knapp zauważa, że tematyka musicali była wówczas mocno zaprzątnięta kwestią roli Stanów Zjednoczonych w nowym, powojennym świecie i ich relacją wobec Europy⁹².

⁸⁹ Robert Wise (reż.), *The Sound of Music*, Twentieth Century Fox, USA 1959, przekład własny za ścieżką dźwiękową filmu.

⁹⁰ [Sound-of-music.com](https://www.sound-of-music.com/sound-of-music/the-beginning/), *The Beginning*, <https://www.sound-of-music.com/sound-of-music/the-beginning/> (dostęp 31.05.2021).

⁹¹ Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006, s. 10.

⁹² Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004, s. 228–230.

Musical otwierający złotą erę gatunku i uważany nierzadko za pierwszy „musical zintegrowany” – a więc spektakl, gdzie wszystkie tworzywa sceniczne (dialog, śpiew, taniec itp.) są podporządkowane opowiedzeniu akcji sztuki – to *Oklahoma!* Rodgersa i Hammersteina, mająca premierę w 1943 roku i napisana w dużej mierze, by pożytyć dziwnie tu adekwatne polskie określenie, „ku pokrzepieniu serc”. Knapp wiąże powstanie i sukces *Oklahomy!* z zaangażowaniem USA w II wojnę światową i z przerażeniem amerykańskiej opinii publicznej ideologią nazistowską. Badacz ten twierdzi, że przełomowy musical z 1943 roku miał „odzyskać” dla Amerykanów poczucie przynależności do własnego narodu bez jednoczesnego poczucia winy, przypomnieć im, że choć w Europie nacjonalizm przybrał monstrualną i zbrodniczą postać, w Stanach Zjednoczonych istniał model narodu pozwalający nikogo nie wykluczać.

Knapp zarazem podkreśla, że skonstruowanie takiej wizji przeszłości *Oklahomy* wymagało skupienia przez autorów na mało drastycznym i szybko rozwiązanym sporze farmerów z kowbojami. Zupełnie pominięto dużo ostrzejszy i mniej chwalebny dla USA konflikt, który rzeczywiście rozegrał się na tych ziemiach. *Oklahoma* to obszar stanowiący jaskrawy przykład haniebnego traktowania przez rząd oraz mieszkańców USA rdzennych Amerykanów. Teren ten długo był znany jako „Terytorium Indian”, a rdzenni mieszkańcy Ameryki Północnej byli z niego systematycznie rugowani i wypędzani od końca wojny secesyjnej do finalnego uznania *Oklahomy* za stan w 1907 roku. Musical *Oklahoma!* jest oparty na motywach sztuki *Green Grow the Lilacs* pióra Lynna Riggsa, autora pochodzącego częściowo z plemienia Cherokee i poruszającego w swoim dramacie kwestię odrębności rdzennych Amerykanów⁹³. Ten wątek zupełnie zniknął jednak w wersji musicalowej, a skupienie się twórców na konflikcie między farmerami a kowbojami Knapp kwituje zdaniem: „zamiast tego spektakl ustawia konflikt, który da się w nim rozwiązać”⁹⁴. Badacz posuwa się nawet do porównań między sposobem traktowania rdzennych Amerykanów z *Oklahomy* przez mieszkańców USA a nazistowską doktryną *Lebensraum*⁹⁵.

Oklahoma! była ogromnym sukcesem komercyjnym i doniosłym krokiem w artystycznym rozwoju musicalu. Zarazem jednak stała się drastycznym

⁹³ Tamże, s. 121–125.

⁹⁴ Tamże, s. 126, przekład własny.

⁹⁵ Polskiego czytelnika może zainteresować historia, jaką Knapp tworzy, by wyjaśnić tę analogię – jego zdaniem okoliczności powstania *Oklahomy!* można porównać do sytuacji, w której III Rzesza wygrałaby II wojnę światową, a urodzony w czasie tego zwycięstwa Polak napisałby sztukę nostalgicznie wspominającą czasy sprzed germanizacji Europy. Sztuka zostałaby następnie zaadaptowana jako musical celebrujący harmonijną adaptację Polski jako nowej prowincji III Rzeszy, wystawiany w Lipsku czy Berlinie dla publiczności nie pamiętającej już, że region „Polen” nie zawsze był niemiecki (tamże, s. 125–126). Tak drastyczne porównanie zapewne miało służyć wstrząśnięciu amerykańskim odbiorcą, ale samo to, że skonstruowanie go było możliwe – i że nie jest ono błędne – pokazuje, w jaki sposób operacje pamięci mogą być zależne od bieżącego kontekstu i jak ta subiektywność pamięci odcisnęła swoje piętno na najważniejszym momencie w rozwoju musicalu.

przykładem tego, co niepokoi Assmann oraz Kleina w pamięci pozbawionej kontekstu historii. Musical ten niewątpliwie był medium pamięci i ważną częścią pamięci funkcjonalnej widzów Broadwayu. Jako pamięć funkcjonalna realizował przede wszystkim funkcje legitymizacji oraz dystynkcji. Legitymizacji, bowiem pokazywał przynależność Oklahomy do USA i szerzej słuszność całego procesu rozszerzania się tego kraju o kolejne stany. Dystynkcja jest mniej obecna w spektaklu, ale jeśli wierzyć Knappowi, postrzeganie w ten sposób *Oklahomy!* było wyraźnym elementem jej odbioru po premierze. Widzowie wynosili z przedstawienia wizję rozwoju państwa radykalnie innego od nazistowskich podbojów i dzięki temu utwierdzali się w przekonaniu, że są odmienni i lepsi od Niemców⁹⁶. To zaś, co twórcy *Oklahomy!* pominęli, pokazuje, że medium pamięci można zbudować z bardzo uważnie wybranych faktów, by nadać mu odpowiedni wydźwięk.

Skoro model musicalu stworzony przez Rodgersa i Hammersteina w *Oklahomie!* był tak blisko związany z amerykańską tożsamością, dlaczego jednym z najśłynniejszych spektakli tego duetu były osadzone w Austrii *Dźwięki muzyki*? Jak już pisałem, projektowana w musicalach tego duetu amerykańska tożsamość i wizja przeszłości Stanów Zjednoczonych była w pewnym stopniu reakcją na zmianę relacji między USA a Europą, jaką przyniosła II wojna światowa. Dzieła Rodgersa i Hammersteina analizowały te zmiany, zarówno ukazując krzepiące wizje Stanów, jak i ich zdaniem istotne dla amerykańskiej tożsamości historie z innych stron świata. Astrid Erll uważa przecież, że „boom pamięciowy” pod koniec XX wieku nie wynikał ze zwiększonego zainteresowania pamięcią, a z jego internacjonalizacji i patrzenia na przeszłość w bardziej globalnej perspektywie. Musicale Rodgersa i Hammersteina można więc uznać za wczesne przykłady tej tendencji.

Fabulę *Dźwięków muzyki* dość łatwo przedstawić zresztą jako historię relacji między Austrią a USA, bowiem jej główni bohaterowie – postaci historyczne, rodzina von Trappów – uciekli po anszlusie do Ameryki i pracowali tam jako grupa śpiewaków⁹⁷. Dzięki zaś temu, że ów musical jest adaptacją *Die Trapp-Familie*, zachodnioniemieckiego *Heimatfilmu*, pozwala to tym lepiej zanalizować potencjał musicalu jako medium pamięci. Pewne jego cechy są widoczne dużo wyraźniej dzięki możliwości skonfrontowania go z filmem opowiadającym podobną fabulę i mającym upewnić widzów co do ich miejsca w powojennym świecie, ale skierowanym do publiki z innej wspólnoty pamięci i tym samym dysponującej innymi społecznymi oraz medialnymi ramami pamięci.

⁹⁶ Zainteresowanych bardziej szczegółową analizą *Oklahomy!* w kontekście amerykańskiej pamięci zbiorowej odsyłam do tekstu Magdaleny Wąsowicz *Musical jako medium pamięci. „Oklahoma!”, „Elisabeth” i „Król Stefan”*, w: Marta Błaszowska i in. (red.), *Dyskurs oswojony. Nauka w zwierciadle (pop)kultury*, AT Wydawnictwo, Kraków 2016, s. 21–34 – tym ciekawszego, że Wąsowicz zestawia w nim analizy musicalu Rodgersa i Hammersteina oraz *Elisabeth*.

⁹⁷ Raymond Knapp, *The American Musical...*, s. 233.

Die Trapp-Familie może wydawać się kuriozalne. Dziwi choćby to, że istnieje film ojczyźniany o ucieczce z Austrii po przyłączeniu jej do III Rzeszy. Wszak założeniem tego nurtu wydaje się odwrót od współczesności ku dawniejszej przeszłości, a już szczególnie – pomijanie kwestii nazizmu. *Die Trapp-Familie* znajduje jednak sposób, by opowiedzieć krzepiącą serca historię z mało pocieszającego okresu w dziejach Austrii. Pierwsza połowa dzieła zupełnie pomija sytuację polityczną, skupiając się na coraz lepszej relacji guwernantki Marii z dziećmi kapitana Georga von Trappa i wieńcząc ten wątek małżeństwem Marii z Georgiem. W ten sposób film daje widzom wizję ciepłego, rodzinnego zakątka w Austrii – zapewne dodatkowo kojarzącego się ze „starymi, dobrymi czasami”, skoro wszystko dzieje się co prawda już w międzywojniu, ale za to w bogatej i staromodnej willi kapitana pod Salzburgiem.

Dopiero potem pojawia się wątek nazizmu, ale przedstawionego głównie jako zagrożenie dla domowej idylli. W geście patriotyzmu i oporu przeciwko nazizmowi kapitan von Trapp przenosi swoje oszczędności z Anglii do banku prowadzonego przez sprzeciwiającego się prohitlerowskim nastrojom przyjaciele⁹⁸. Ten jednak, osaczony przez sympatyków nazizmu, popełnia samobójstwo, więc rodzina ubożeje i musi otworzyć w swojej rodowej rezydencji hotel. Ta zmiana jest ukazana w komediowej tonacji – raczej jako okazja, by bohaterowie znowu wykazali się zaradnością, niż jako prawdziwe zagrożenie.

Rodzina von Trappów musi w końcu uciekać z Austrii po anshlusie, pomaga jej w tym oddany służący. Choć sam należy do partii nazistowskiej, ukrywa pracodawców przed innymi jej członkami. Tuż przed tą sceną Maria i Georg słuchają w radiu audycji o paradzie sił III Rzeszy w Wiedniu, a jedynym komentarzem do tej sytuacji jest malująca się na ich twarzach odraza i to, że Maria w końcu wyłącza odbiornik. W ten sposób twórcy *Die Trapp-Familie* czynią z nazizmu odległe, bezosobowe zagrożenie, zaś reprezentantami Austrii stają się postaci zniesmaczone tym systemem. Co więcej, finałem filmu jest sekwencja, w której rodzina rozpaczliwie ubiega się o prawo stałego pobytu w USA, umieszczona na nieokreślony czas w niewygodnej i zapchanej poczekalni urzędu imigracyjnego. Najbardziej bezpośrednie kłopoty – i najbrzydsze, najmniej przytulne wewnątrz – czeka więc na Trappów za oceanem, co przez kontrast czyni ich kawałek Austrii jeszcze bardziej przyjaznym.

Fabula *Die Trapp-Familie* to intrygujący przykład filmu o stronach rodzinnych dowodzący, że ukazywanie w mediach wydarzeń historycznych nie polega na zdaniu relacji z ich „prawdziwego” przebiegu. Twórcy mają dużą dozę swobody w doborze faktów, perspektywie ich przedstawienia i tym samym kierowaniu wrażeniem, jakie dana opowieść wywoła. Film ten można też traktować jako przykład odpowiedzi na potrzeby, jakie mieli odbiorcy dzieł Marischki.

⁹⁸ Przy okazji rozmowy o tym przelewie kapitan von Trapp jedyny raz w całym filmie bezpośrednio wspomina Hitlera, nie z nazwiska jednak, a tylko pod prześmiewczym określeniem „nasz wyśmienity rodak” (*unserer herrlicher Landsmann*).

Cesarską trylogię łączy z *Die Trapp-Familie* ukazywanie arystokratycznego splendoru, podkreślanie niewinności i dobrych intencji niemieckich bądź austriackich bohaterów oraz skupienie scenariusza na więzach rodzinnych pozwalających postaciom wyjść cało z wszelkich opresji. Prezentując anszłus z perspektywy przeciwnych Hitlerowi „dobrych Austriaków”, w zamierzeniu twórców film o rodzinie von Trappów miał pomóc zapomnieć o nazizmie, a przynajmniej o współodpowiedzialności za niego mieszkańców Niemiec i Austrii. Scenariusz dzieła nieomal usprawiedliwiał brak oporu wobec reżimu. Przykładem może być scena, w której Georg rozważa oddanie się w ręce nazistowskich służb, licząc na to, że uwięzienie sławnego wojskowego jako zdrajcy stanu otworzy ludziom oczy na bezprawie nazizmu. Maria odwołuje go jednak od tego kroku, tłumacząc, że ich rodzina nie potrzebuje męczennika. *Die Trapp-Familie* to medium pamięci, którego scenariusz łączy wyróżnione przez Assmann funkcje legitymizacji i dystynkcji. Jest on napisany tak, by widzowie utożsamili się z rodziną von Trappów, a dzięki temu uzyskali usprawiedliwienie bierności w latach III Rzeszy i zarazem poczucie odrębności od nazistów.

Co sprawiło, że ta opowieść przyciągnęła uwagę Rodgersa i Hammersteina – i jak zmieniła się jej wymowa w ich adaptacji? Knapp sądzi, że Amerykanie po II wojnie światowej potrzebowali historii o niewinności Europy i Europejczyków. Świadomi, że ich korzenie wywodzą się ze Starego Kontynentu, i niewolni od myślenia w kategoriach rasy oraz „odmian” ludzi mieszkańcy USA potrzebowali dowodu, że nie są spaczeni nazizmem przez swoje pochodzenie – że nie grozi im powtórzenie błędów, jakie doprowadziły do powstania III Rzeszy i wybuchu II wojny światowej⁹⁹. Opowieść o dobrych ludziach z kraju, z którego pochodził Hitler i który po anszłusie stał się częścią jego imperium, była według tej logiki potrzebna Amerykanom po wojnie – tak samo jak w jej trakcie potrzebowano narracji o amerykańskiej niewinności, opowiedzianej w *Oklahomie!*

Dźwięki muzyki różni się od *Die Trapp-Familie* pod kilkoma istotnymi względami. Przede wszystkim podkreślają początkowy konflikt między Marią a Georgiem – mężczyzna pragnie surowego, wojskowego wychowania dla własnych dzieci, a ucząca ich zabawy i muzyki Maria budzi jego gniew. Wyjaśnieniem są wspomnienia kapitana, który dawniej muzykował wspólnie ze swoją zmarłą żoną i teraz śpiew czy zabawa przypominają mu te chwile. I *Die Trapp-Familie*, i *Dźwięki muzyki* zawierają wątek pragnącej poślubić kapitana księżnej, rywalki Marii. W filmie jest on jednak drugorzędny i szybko rozwiązany na korzyść Marii, w spektaklu urasta zaś do konfliktu ideologicznego – księżna nie jest nazistką, ale nie ma siły opierać się nazizmowi, a szanse na związek jej i Georga rozpadają się przez kłótnię na ten temat. Ansłus jest ukazany dużo wcześniej, dzięki czemu także opór kapitana wobec niego może

⁹⁹ Raymond Knapp, *The American Musical...*, s. 232–233.

być zobrazowany dobitniej. Opór ten jest dodatkowo udratyzowany przez przywołanie tego, że Georg jest kapitanem marynarki w stanie spoczynku – Austro-Węgry miały dostęp do morza, ale międzywojenna Republika Austrii już nie. Współpraca z nazistami byłaby dla niego szansą na powrót do ukochanego zajęcia¹⁰⁰. I wreszcie ucieczka do Stanów – w musicalu bardziej dramatyczna niż w *Die Trapp-Familie* – stanowi domniemany happy end spektaklu: rodzina przechodzi przez góry do Szwajcarii, chór śpiewa podniosłą pieśń bliższą gospelowi niż austriackim tradycjom muzycznym, a jakiekolwiek problemy von Trappów w USA nie są w ogóle wspomniane.

W ten sposób *Dźwięki muzyki* opowiadają historię relacji USA z Europą w telegraficznym skrócie: najpierw pokazują dobrych Austriaków jako przykład tych Europejczyków, do wywodzenia się od których może bez lęku poczuwać się Amerykanin. Potem dowodzą, że w XX wieku ta wcielona w von Trappów europejska dobroć nie była już w Europie bezpieczna i potrzebowała ochrony Stanów Zjednoczonych. Na przykładzie *Die Trapp-Familie* oraz *Dźwięków muzyki* widać więc, jakich różnic wymagało opowiedzenie podobnie pocieszycielskiej historii na podstawie biografii tej samej rodziny dla dwóch odmiennych wspólnot pamięci. Potrzeby tych wspólnot były dość zbieżne – i niemieckojęzyczna widownia *Die Trapp-Familie*, i broadwayowscy odbiorcy *Dźwięków muzyki* pragnęli zobaczyć dowód na to, że nie wszyscy Austriacy byli nazistami. Także fabuły obu tych narracji są więc zbliżone w wymowie, ale inaczej rozkładają akcenty i odpowiadają na specyficzne potrzeby widowni: oglądający *Die Trapp-Familie* wprost słyszeli z ekranu, że otwarty sprzeciw wobec nazizmu (którego większość z nich nie podjęła) to niepotrzebne męczeństwo, natomiast publiczność *Dźwięków muzyki* mogła liczyć, że protagonistów czeka świetlana przyszłość w Ameryce. Za to *Die Trapp-Familie* sugerowało, że ucieczka z sielskiej Austrii była koniecznym, ale niełatwym wyborem, skoro w USA rodzina co prawda uwolniła się od nazizmu, ale miała liczne nowe kłopoty.

Warto przytoczyć jeszcze kilka spostrzeżeń Knappa odnośnie do musicalu Rodgersa i Hammersteina, wiążą się one bowiem z ważną dla *Mozarta!* opozycją Salzburga oraz Wiednia. Badacz zwraca szczególną uwagę na istotne odwrócenie faktów historycznych – w musicalu o von Trappach to Salzburg ukazano jako serce „dobrej” Europy. Wiedeń jest mu przeciwstawiony jako miejsce, którego cywilizacyjne wyrafinowanie doprowadziło do dekadencji i w efekcie do ulegnięcia nazizmowi¹⁰¹. Zachodzi tu analogia z *Oklahomą!*, polegająca na gloryfikacji prostszego, bliższego naturze życia na prowincji –

¹⁰⁰ Georg von Trapp rzeczywiście był kapitanem marynarki i jest to wspomniane także w *Die Trapp-Familie*, film nie sugeruje jednak, że w nazistowskich Niemczech bohater mógłby wrócić na swoje stanowisko.

¹⁰¹ Knapp analizuje obok *Dźwięków muzyki* także *Cabaret* jako kolejny przykład musicalu, w którym europejska dekadencja prowadzi do słabości uniemożliwiającej opór wobec nazizmu – i w którym wybawieniem okazuje się ucieczka z obszaru oddziaływania nazizmu

bardziej podobnego do tego, jak Amerykanie wyobrażali sobie własny sposób życia – i sugestii, że nadmiar „cywilizowania” prowadzi do słabości. Takie przedstawienie sytuacji w Austrii jest sprzeczne z dobrze udokumentowanym faktem, że to prowincja kraju była bardziej konserwatywna i przychylna nazizmowi. Pozwala jednak ukazać okolice Salzburga jako rajska, pierwotną i bliską naturze ojczyznę „dobrych” Europejczyków.

Istotnym tematem musicalowej historii o von Trappach jest tytułowa muzyka. W otwierającej scenie Maria śpiewa o tym, że to „dźwięki muzyki” ożywiają wzgórza, a więc podkreśla jej naturalność, jedność z krajobrazem oraz swoją przynależność zarówno do owej muzyki, jak i do natury. Zdaniem Knappa Maria symbolizuje w musicalu amerykańskie cechy, których brak dobrej, ale nie dość silnej Europie. Objawia się to między innymi tym, że ucząc dzieci, jak bawić się i śpiewać, Maria przywraca ich łączność z muzyką i z naturą – prostymi, „pierwotnymi” wartościami. Przedstawienie muzyki w ten sposób jest bardzo ważne, gdyż ambiwalentne uczucia Amerykanów wobec ich europejskiego dziedzictwa wymagały w tym obszarze szczególnego wybielania. Austria uchodziła za ojczyznę dwóch liczących się w amerykańskiej kulturze tradycji muzycznych: muzyki poważnej oraz operetkowej „lekkiej klasyki”. Nawet w *Oklahomie!* niewinność obojga głównych bohaterów i nadchodzący romans symbolizowało ich wspólne pojawienie się na scenie i śpiewanie tego samego utworu w metrum walca wiedeńskiego. *Dźwięki muzyki* miały więc oczyszczać europejskie dziedzictwo między innymi przez pokazanie, że austriacka muzyka to sztuka prostych, niewinnych krajobrazów, a nie gnuśnej i uległej nazistom cywilizacji. Nie bez znaczenia było oczywiście to, że owe proste, niewinne krajobrazy otaczały Salzburg, miasto kojarzone z Mozartem¹⁰².

Tytułowa piosenka *Dźwięków muzyki* to duży popis dla wykonującej ją aktorki. Jej zadaniem jest nie tylko poprawnie ją zaśpiewać, ale też wykreować dzięki niej wizję austriackiej prowincji, w której muzyka, natura i religia współistnieją w pełnej harmonii. Piosenka *The Sound of Music* nie odnosi się do żadnych konkretnych wydarzeń historycznych, a przekazywana przez nią wizja Austrii wydaje się raczej ponadczasowa niż związana ściśle z latami 30. XX wieku – choć wielu widzów prapremiery *Dźwięków muzyki* zapewne

(w tym przypadku międzywojennego Berlina) do Stanów Zjednoczonych. Raymond Knapp, *The American Musical...*, s. 240.

¹⁰² Tamże, s. 234–237. Można zasugerować tu pewną paralelę z *Mozartem!* – o ile w *Dźwiękach muzyki* muzykowanie uzdrawia relację w salzburskiej rodzinie, o tyle w spektaklu Kunzego skupienie na rozwoju talentu muzycznego młodego Wolfganga Amadeusza Mozarta okaże się potem przyczyną kłótni w rodzinie i jego osobistą tragedią. Interpretując to przez pryzmat ideologii muzyki i natury dostrzeganej przez Knappa w *Dźwiękach muzyki*, można zauważyć, że do tej tragedii dochodzi dlatego, że w parze z rozwojem muzyki nie idzie rozwój spontaniczności i więzi z naturą, że w musicalu Kunzego związek między muzyką a zabawą zostaje przerwany za sprawą rygorystycznego szkolenia młodego Mozarta przez jego ojca.

wiedziało, że Maria von Trapp w chwili prapremiery żyła i mieszkała w USA. Dostrzegam jednak podobieństwo między piosenką Marii w tej scenie a funkcją aktora, którą Rokem określił pojęciem nadhistoryka. Aktorka ma użyć swojej energii, by za jej pomocą ożywić dla widzów nie tylko graną przez siebie postać, ale też sytuację mającą wszelkie cechy pamięci w rozumieniu Kleina – bliską, ciepłą, związaną z religijnością. Początek *Dźwięków muzyki* to świetny przykład tego, w jaki sposób fascynująca Rokema energia aktorów jest w stanie tworzyć w teatrze dokładnie takie wizje przeszłości, jakie Klein uważa za potężne i niebezpieczne zarazem.

W *Dźwiękach muzyki* widzimy więc przykład inscenizowania i modyfikowania pamięci zbiorowej przez medium teatru. Spektakl ten jest również dobrym dowodem na to, że konwencje klasycznego broadwayowskiego musicalu złotej ery oraz niemieckiego filmu ojczyźnianego wcale nie były od siebie tak odległe – w obu ważne było zbudowanie pozytywnego obrazu korzeni odbiorców, a zatem operacja na pamięci zbiorowej. Czytając o *Oklahomie!*, filmie *Die Trapp-Familie* oraz o zainspirowanych przez oba te dzieła *Dźwiękach muzyki*, można też przekonać się, jak nazizm i II wojna światowa wpłynęły na sposoby posługiwania się przeszłością w kulturze. I wreszcie analizy Knappa wskazują na interesujący, bardzo istotny trop – wszelkie musicale o Austrii będą w pewnym stopniu autotematyczne, gdyż jako kraj, którego kultura muzyczna i muzyczno-teatralna mocno wpłynęły na amerykańską muzykę rozrywkową i sceniczną, jest ona jednym ze źródeł musicalu. Sprawia to, że pisane przez Kunzego dzieła o przeszłości Austrii stają się tym bardziej interesujące – zwłaszcza zaś *Mozart!*, spektakl interpretujący biografię jednego z najważniejszych twórców austriackiej tradycji muzycznej.

Między pamięcią a historią

Badania składające się na *memory studies* pozwoliły lepiej zrozumieć, że przeszłość nie jest zbiorem raz na zawsze ustalonych faktów – przeciwnie: ludzie wykorzystują przeszłe wydarzenia jako budulec swojej tożsamości, element pozwalający ustabilizować teraźniejszość i kształtować przyszłość. Ten nurt w humanistyce na różne sposoby opisywał zmiany w postrzeganiu przeszłości, uwydatniając jednak to, że jest ona tworzona i odtwarzana, a nie dana i biernie przyjmowana.

Pamięciowy stosunek do przeszłości podkreśla to, że minione wydarzenia nie są dla nas dostępne jako jednoznacznie prawdziwe fakty, ale jednocześnie i to, że na ich odbiór wpływa przynależność do wspólnot oraz styczność z rozmaitymi narracjami o przeszłości. Takie ujęcie umożliwia analizę zarówno funkcjonowania przeszłości we współczesności, jak i celowości jej wykorzystywania. Można w ten sposób patrzeć na trylogię *Sissi* Marischki, akcentując jej pomoc w zapomnieniu o traumie II wojny światowej dzięki sielskiej wizji

XIX wieku. Można nawet analizować intrygującą zbieżność między ahisterycznym, uniwersalizującym biografię Mozarta filmem *Amadeusz* a polityką kulturalną Wiednia, która również posługuje się postacią kompozytora bez jej kontekstu historycznego. Dzięki tej zbieżności widać, jak wizerunek Mozarta został oderwany od realiów jego życia i jak postać ta jest postrzegana raczej jako część historii muzyki niż dziejów Austrii.

Pamięć to niewątpliwie cenne nowe pojęcie, które otworzyło w humanistyce ogromne pole badawcze. Czy jednak w pełni zastąpi historię? Uwagi Aleidy Assmann i Kerwina Lee Kleina sugerują, że byłoby to niebezpieczne. Assmann wskazała, w jaki sposób historia i pamięć uzupełniają się i dlaczego są sobie nawzajem potrzebne. W jej teorii to pamięć jest siłą mającą realny wpływ na kształt grup i społeczeństw, historia okazuje się jednak nieodzowna, by siła ta miała oparcie w faktach, a nie jedynie w stereotypach i wyobrażeniach. Historia pozwala więc zanalizować i zrewidować pamięć, a nawet stworzyć nową, delegitymizującą narrację o przeszłości. Klein zauważył z kolei, w jaki sposób oderwana od historii pamięć może przyczyniać się do wzrostu postaw nacjonalistycznych i izolacjonistycznych.

Praca, jaką tutaj wykonuję, polega w dużej mierze właśnie na zderzaniu ze sobą różnych narracji o przeszłości – pochodzących zarówno z historiografii, jak i z innych mediów pamięci. Zestawiam obraz Austrii przedstawiany przez twórców *Elisabeth* i *Mozarta!* z tym znanym z książek historycznych o epoce. Prezentuję diagnozy dotyczące własnego obrazu Austriaków w czasie powstawania owych spektakli, które czerpię z kolei z kulturo- i literaturoznawczych opracowań na temat tego kraju. I wreszcie, by pełniej zarysować dzieje Austrii i jej obecną sytuację, dokonuję porównania niezwiązanego bezpośrednio z musicalami Kunzego – konfrontuję obraz dziejów tego kraju naszkicowany w pracach historyków z tym, jak losy swojej monarchii prezentowała dynastia Habsburgów. Następny rozdział zaczynam od tego właśnie porównania, by nakreślić obraz dziejów Austrii sprzed czasów Mozarta.

ROZDZIAŁ 2

Austria, czyli co?

Wszystkie teorie przywoływane w poprzednim rozdziale można wykorzystać w jeszcze jednym celu – postawienia pytań o to, jaki status mają *Elisabeth* oraz *Mozart!* jako wypowiedzi o przeszłości Austrii. Kwestia ta pojawiała się kilkakrotnie podczas omawiania przeze mnie różnych koncepcji związanych z badaniami pamięci, teraz jednak chciałbym ją podsumować i uczynić głównym zagadnieniem tego rozdziału.

Moja deklaracja, że traktuję wymienione musicale jako media pamięci i pragnę je zanalizować w perspektywie *memory studies*, każe postrzegać je jako dzieła połączone zarazem z przeszłością, teraźniejszością i przyszłością. Jest to zgodne z rozumieniem pamięci według Astrid Erll, która pojęciem tym określa ogół społeczno-kulturalnych zjawisk wiążących się z tymi trzema czasowościami¹. Badając przywołane musicale, trzeba więc pamiętać nie tylko o tym, że ich akcja rozgrywa się w drugiej połowie, odpowiednio, XVIII wieku w *Mozarcie!* i XIX w *Elisabeth*, lecz także o tym, że ich twórcy pracowali nad nimi u schyłku XX stulecia i przeprowadzili ich prapremiery w latach 90. (*Elisabeth* w 1992, a *Mozarta!* w 1999 roku). Na ich kształt wpłynęły oba te wymiary temporalne – epoka, w której się rozgrywają, i ta, w której powstały – w szczególności zaś postrzeganie epok, w których się rozgrywają, w epoce, w której powstały. Warto pytać nie tyle o to, jak Kunze i jego współpracownicy przedstawili w nich jakiś okres historyczny, ile o to, jak pokazali go konkretnej publiczności, dla której była to wciąż żywa w kulturze przeszłość jej własnego państwa.

Pamiętając o rozpoznaniach Haydena White’a co do fikcyjności historii i wartości innych wypowiedzi o przeszłości, które biorą „rzeczywistą

¹ Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. Agata Teperek, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 20.

przeszłość” za swój „ostateczny punkt odniesienia”², należy spytać, czy tak właśnie postrzegali „rzeczywistą przeszłość” twórcy tych musicali. Oczywiście nie są one kronikarskim zapisem biografii głównych bohaterów ani wydarzeń rozgrywających się w ich czasach. Perspektywa stworzona przez White’a tego nie wymaga – wszak twierdził on, że eksperymentalne powieści modernistyczne lepiej oddawały dwudziestowieczne doświadczenie niż „mimetyczna historiografia”³. Pytanie nie tyczy się tego, czy spektakle te są mimetyczne bądź realistyczne – można by tu zresztą od razu odpowiedzieć: „nie”, choćby biorąc pod uwagę obecność elementów nadprzyrodzonych w obu z nich. Sprawa dotyczy raczej tego, czy te oraz inne składowe stworzonego przez Kunzego przebiegu wydarzeń mają za zadanie oddać jakieś rzeczywiste historyczne doświadczenie, czy nie. Na to pytanie będę w stanie pełniej odpowiedzieć w rozdziałach czwartym i piątym, poświęconych szczegółowej analizie inscenizacji i najważniejszych wątków obu spektakli. Już teraz jednak zwracam na to uwagę. W tym rozdziale omawiam akcję *Elisabeth* i *Mozarta!* między innymi pod kątem tego, czym kierował się Kunze przy jej tworzeniu.

Będąc musicalami napisanymi z myślą o wystawieniu w teatrze i wejściu w dialog z obiegowymi wyobrażeniami, a nie o zarchiwizowaniu, *Elisabeth* i *Mozart!* reprezentują pamięć funkcjonalną w rozumieniu Aleidy Assmann. To zaś każe zapytać, jakim zadaniom stawianym tej pamięci służą: czy coś legitymizują albo delegitymizują? Czy służą jakiejś grupie – ich autorom albo widzom, a może wszystkim Austriakom – do odróżnienia się od kogoś innego, a więc wprowadzają dystynkcję?⁴ Przyglądając się im z punktu widzenia tej teorii, należy zarazem pamiętać, że według Assmann pamięci funkcjonalna i magazynująca powinny pozostawać w symbiozie, a nie konflikcie, gdyż bez tej symbiozy stają się niepełne⁵. Traktowanie *Elisabeth* i *Mozarta!* jako mediów kształtujących pamięć funkcjonalną sugeruje zatem również, że warto porównać je z historiografią poświęconą przedstawionym w nich bohaterom i ich czasom, czyli z pamięcią magazynującą. Takie zestawienie pozwoli lepiej zrozumieć perspektywę ich twórców oraz zagwarantować, że dzieła te nie staną się pozbawionym kontekstu fantazmatem.

W poprzednim rozdziale pokazywałem pewne zbieżności między przekonaniem Assmann o komplementarności pamięci i historii a obawami Kerwina Lee Kleina o negatywne wpływy pamięci oderwanej od historii. Analizy tego badacza wydają się szczególnie ważne w odniesieniu do *Mozarta!* i *Elisabeth*,

² Hayden White, *Przedmowa*, przeł. Ewa Domańska, w: tenże, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 16.

³ Ewa Domańska, *Wokół „Metahistorii”*, w: Hayden White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000, s. 18.

⁴ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. Piotr Przybyła, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 133–135.

⁵ Tamże, s. 137–139.

bowiem wskazywał on, że pamięć staje się atrakcyjnym pojęciem między innymi przez swoje religijne konotacje i obietnicę ożywienia przeszłości⁶. Oba musicale Kunzega z ich elementami nadprzyrodzonymi, w tym ukazywaniem dosłownego powrotu przeszłości zza grobu, niewątpliwie sprawiają wrażenie, że przedstawiana w nich przeszłość jest czymś wiecznie żywym i nawiedzającym współczesność. Jak wyjaśniam w rozdziale trzecim, wątki nadprzyrodzone przewijają się przez całą twórczość Kunzega, nie ograniczają się do *Mozarta!* i *Elisabeth*. Uważane są przez artystę właściwie za nieodłączny aspekt teatru muzycznego.

Pojęcie społecznych ram pamięci Maurice'a Halbwachsa oraz ich reinterpretacja przez Erll jako ram medialnych pozwalają z kolei stawiać pytania o widownię tych spektakli i jej relację do nich. Jako media pamięci *Elisabeth* i *Mozart!* stają się częścią medialnych ram pamięci osób, które je widziały. Zarazem te musicale powstały z myślą o publiczności mającej wcześniej określone ramy pamięci – wynikłe z mieszkania w Wiedniu, znajomości historii Austrii i poprzednich mediów pamięci przedstawiających Sisi i Mozarta. W tym kontekście warto stawiać pytania o to, jakie były te wcześniejsze ramy, w jaki sposób musicale Kunzega do nich nawiązują i jak próbują je zmodyfikować⁷.

Trzy z przywołanych uprzednio teorii znajdują pełniejsze zastosowanie w rozdziałach czwartym i piątym. Chodzi o tryby pamięci zbiorowej według Erll, koncepcję nawiedzania w ujęciu Carlsona oraz rozważania Rokema na temat aktora jako nadhistoryka i energii teatralnych. Pozwalając opisać różne techniki przedstawiania przyszłości w teatrze i ich wydźwięk, będą cennym narzędziem w szczegółowej analizie inscenizacji *Elisabeth* oraz *Mozarta!*, choć perspektywy Erll i Carlsona wykorzystam także w tym rozdziale podczas zgłębiania akcji obu musicali.

Chęć przeanalizowania dzieł Kunzega we wszystkich tych kontekstach pociąga za sobą konieczność przybliżenia, choć pobieżnego, historii Austrii, ze szczególnym uwzględnieniem wieków XVIII, XIX i XX. Krótkie streszczenie wcześniejszych dziejów tego kraju też jest tu jednak potrzebne, gdyż tylko znając je w całości, można w pełni zrozumieć problemy Austrii z ustanowieniem odrębnej tożsamości. Ta dawniejsza historia tłumaczy również długo utrzymujące się aspiracje kraju do uniwersalności, bycia centrum świata, których pogłosy przeniknęły do librett Kunzega. W dodatku czytelnik nieorientujący się dobrze w dziejach Austrii łatwiej odnajdzie się w wydarzeniach czasów Mozarta, Sisi oraz Kunzega, wiedząc, jakie zmiany doprowadziły ją do stanu, w jakim znalazła się w tych okresach.

Oczywiście deklaracja, że przedstawię historię jakiegoś kraju, w książce z nurtu badań pamięci musi budzić pewne obawy – historia to pojęcie, wobec

⁶ Kerwin Lee Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69, s. 129–132.

⁷ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 202.

którego badania te wykazują dalece posuniętą nieufność. Deklarację ową mogę jednak wyjaśnić w perspektywie myśli Aleidy Assmann – staram się ukontekstować i lepiej zrozumieć pamięć funkcjonalną dzięki sięgnięciu po pozbawioną „cezurę użyteczności” pamięć magazynującą⁸. Odmianą funkcjonalną w tym przypadku są *Elisabeth* i *Mozart!*, ale także habsburskie operacje na przedstawianiu przeszłości rodu i kraju, a magazynującą – historiograficzne pozycje na temat przeszłości Austrii.

O jakie operacje na przeszłości rodu i kraju chodzi? Trudno pisać o historii i tożsamości Austrii, nie wspominając o dynastii, która panowała w kraju przez większość czasu jego istnienia – o Habsburgach. Już to, że będą oni ważnymi bohaterami tego rozdziału, sprawia, iż pojęcia z zakresu badań pamięci okażą się niezbędne do zrozumienia opisywanej tu przeszłości. Dlaczego? Przede wszystkim dlatego, że Habsburgowie traktowali dzieje swoich ziem i rodu utylitarnie. Selektywnie gromadzili fakty o tej przeszłości i łączyli je w narrację o sobie, co miało legitymizować i utrwalać ich rządy. Oczywiście takie postępowanie nie jest ewenementem w skali światowej. Teoria Assmann pokazuje, że takie operacje na pamięci to jedno z jej typowych zastosowań, określane jako funkcja legitymizująca⁹. Specyfika postawy Habsburgów polega na tym, że w swoich operacjach na pamięci kładli nacisk na przedstawianie działań własnego rodu jako całości. Majestat każdego Habsburga miał się opierać na założeniu, że reprezentuje on całą historię i chwałę dynastii¹⁰. Ta ostatnia, jak pokazuję dalej, była z kolei mocno związana z chwałą Austrii, której postrzeganie i rola ewoluowały razem ze zmianami polityki pamięciowej Habsburgów.

Rozpatrując przeszłość Austrii, można odnieść niepokojące wrażenie, że nazwa tego kraju to puste słowo, że w swojej długiej historii „Austria” znaczyła zbyt wiele różnych rzeczy, by dało się ją w ogóle ujmować jako byt historycznie ciągły. Niepokój ten koresponduje z ostrzeżeniem Assmann, że pamięć funkcjonalna bez magazynującej staje się fantazmatem¹¹. Austria jako pojęcie utylitarnie wykorzystywane i redefiniowane przez Habsburgów niewątpliwie nabiera fantazmatycznej niejasności. Opowiadanie o jej przeszłości wymaga więc także ukontekstowania habsburskiej narracji za pomocą prac niezależnych od dynastii historyków. Rzecz jasna nie sposób ręczyć za pełny obiektywizm ich tekstów. Już operowanie kategorią obiektywności staje się bowiem problematyczne, gdy wziąć pod uwagę zastrzeżenie White’a, że historyk nigdy nie ma bezpośredniego dostępu do opisywanej przez siebie przeszłości¹². Wydaje się jednak, że badacze ci mieli znacznie mniej konkretny

⁸ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci...*, s. 137–138.

⁹ Tamże, s. 133.

¹⁰ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs. Embodying Empire*, Penguin Books, Suffolk 1996, s. xix.

¹¹ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci...*, s. 139.

¹² Hayden White, *Przedmowa...*, s. 12–13.

interes w przedstawieniu historii w przychylny dla Habsburgów sposób niż autorzy pracujący bezpośrednio dla tej dynastii.

Austria przed Mozartem – marchia, księstwo, cesarstwo

Obok wyrażonej powyżej obawy przed fantazmatyczną niejasnością pojęcia Austrii, przez całą przedstawioną w bieżącym rozdziale historię tego kraju przewijać się będzie inny problem definicyjny. Chodzi o rozgraniczenie między Austriakami i Niemcami, a nawet o to, na ile – i w odniesieniu do jakich czasów – można w ogóle mówić o Austriakach. Austria już w swojej nazwie jest określana przez usytuowanie w niemieckim obszarze językowym: *Österreich* znaczy „królestwo wschodnie”. Owa nazwa odnosi się do tego, że państwo austriackie w pierwszym wcieleniu było najbardziej na wschód wysuniętą marchią (prowincją graniczną) Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Obszar ten został nadany w lenno rodzinie Babenbergów przez króla Ottona I w roku 976, po odbiciu tych terenów z rąk plemienia Madziarów¹³. Marchia została uznana za księstwo dekretem cesarza Fryderyka Barbarossy w 1156 roku¹⁴, a Babenbergowie rządili tu do roku 1246. Gdy zaczęli panowanie, Wiedeń był już stolicą Austrii, ale ta pozostawała dużo mniejszą krainą. W trakcie swoich rządów rozszerzyli księstwo do dzisiejszych granic Austrii z Czechami oraz Słowacją na północy i do rzeki Litawy na wschodzie. Zajęli także Styrię na południu¹⁵ – granice Austrii, poza zachodnią, zbliżyły się do dzisiejszych ram.

Austrię w jej obecnym kształcie skonsolidował jednak inny ród, który rządził nią dużo dłużej i jest z nią teraz o wiele mocniej kojarzony – Habsburgowie, „dom austriacki”¹⁶. U początków rodu niewiele wskazywało na to, że kiedyś będzie on tak określany. Jego rodowe nazwisko pochodzi od zamku Habichtsburg, który przodkowie austriackich Habsburgów zbudowali w początku XI wieku w naznaczonej wtedy wojną krainie Aargau (Argowia), na terenie dzisiejszego szwajcarskiego kantonu o tej samej nazwie. W roku 1273 ówczesny senior rodu, Rudolf I Habsburg, został królem niemieckim (choć nigdy formalnie nie koronowano go na cesarza Świętego Cesarstwa Rzymskiego)¹⁷. Wykorzystując swoje królewskie przywileje, Rudolf nadał sobie panowanie nad Austrią, którą po śmierci ostatniego Babemberga bezprawnie zajął czeski król Przemysław Ottokar II. W roku 1276 Rudolf oblegał Wiedeń i wygrał bitwę z Ottokarem, w której ten drugi zginął¹⁸. Austria stała się bezpośrednią własnością rodziny

¹³ Lonnie Johnson, *Introducing Austria. A Short History*, Österreichischer Bundesverlag, Wiedeń 1987, s. 20.

¹⁴ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 42.

¹⁵ Lonnie Johnson, *Introducing Austria...*, s. 21.

¹⁶ Tamże, s. 23.

¹⁷ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 18–23.

¹⁸ Lonnie Johnson, *Introducing Austria...*, s. 22–23.

Habsburgów, a w okresie panowania Rudolfa jako króla niemieckiego rządził nią jego syn Albert.

Habsburgowie, ród nieodłącznie kojarzony dziś z Austrią, zdobyli ją z utilitarnych pobudek – świeżo namaszczony król pragnął, by jego familia zyskała stosowne do swojej rangi ziemie dziedziczne. Księstwo sprawdziło się jako zabezpieczenie – rodzina zachowała panowanie nad Austrią, gdy straciła tron niemiecki po śmierci Alberta w 1308 roku. Ta właśnie śmierć sprawiła, że Habsburgowie rozpoczęli intensywne operacje na pamięci zbiorowej.

Straciwszy dużą część politycznego znaczenia, członkowie dynastii wycofali się do „imperium wyobraźni”, zaczęli tworzyć zawiłą i bogatą w symbole mitologię rodu. Wynikało z niej, że byli powołani do panowania jeszcze przed wyborem Rudolfa I na króla niemieckiego, a także stali się filarami i obrońcami chrześcijaństwa. To znaczący przykład utilitarności operacji na pamięci – utraciwszy władzę nad cesarstwem, rodzina potrzebowała nadać sobie bardziej imponujący rodowód. W tym celu sfabrykowała przeszłość pokazującą, że ich cesarska pozycja była należąca, a obecna jej strata – niesprawiedliwa¹⁹. Od tamtych czasów Habsburgowie prezentowali się w wydawanych przez siebie oficjalnych dokumentach jako zwarta grupa wybrańców, której ogół jest większy od sumy jej części. Każdego indywidualnego władcę wspierał i uwznioślał majestat licznych przodków²⁰. Nigdy też nie pogodzili się z utratą korony cesarskiej. Panując nad Austrią, budowali swój publiczny wizerunek wybranego przez Boga rodu, któremu panowanie nad Świętym Cesarstwem Rzymskim zwyczajnie się należy. Często włączali niespokrewnionych z nimi Babenbergów do własnego drzewa genealogicznego²¹. Nie był to jednak gest oznaczający skupienie na Austrii – miał sprawić, że ich panowanie wyda się jeszcze bardziej uprawnione i naturalne. Nie zmieniał wszak tego, że ich ambicje sięgały dalej.

Takie budowanie tożsamości rodu pasuje do obiegowego wyobrażenia, według którego Habsburgowie byli skostniałi i zanurzeni w przeszłości. Można też spojrzeć na to zgoła przeciwnie – starania rodziny dążyły do tego, by „znieść historię” (*to abolish history*). Allan Janik i Stephen Toulmin określili tak działania Habsburgów mające usunąć podział między teraźniejszością a przeszłością i traktować chwalebą przeszłość rodu jako wiecznie aktualną²². Habsburski stosunek do sprawowania rządów zakładał skupienie na chwili obecnej, działanie wymagało jednak sił i zasobów, a sławetna przeszłość była dla Domu Habsburgów najcenniejszym (czasami po prostu jedynym) zasobem. Stąd jego członkowie przywoływali ją nieustannie, traktując jako coś nie tyle minionego, ile wiecznego i ciągle potwierdzającego ich dynastyczne pre-

¹⁹ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 30–37.

²⁰ Tamże, s. xviii–xix.

²¹ Tamże, s. 48–49.

²² Allan Janik, Stephen Toulmin, *Wittgenstein's Vienna*, Nowy Jork 1973, s. 267, za: Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 288.

tensje²³. Szczególnie dobrze rozumieli oni zatem, że dla ludzi przeszłość jest pamięcią, a nie historią. Owszem, najmocniej rozpamiętywali to, co minione, gdy w teraźniejszości ich wpływy i możliwości były ograniczone. Nie miało to jednak funkcji czysto wspomnieniowej – zwracanie się ku dawnej chwale miało utwierdzić ich w wierze w wielkie przeznaczenie rodziny i dać siły do triumfalnych powrotów. To właśnie chwile słabości w dziejach Habsburgów doprowadziły do wykształcenia niezwykle bogatego imaginarium obrazującego ich boskie przeznaczenie²⁴. Przeszłość rodu nie była historią, a stale obecnym wyjaśnieniem i legitymizacją jego aspiracji.

Jako przykład można przytoczyć średniowieczną legendę o Rudolffie I Habsburgu, który pomógł księdzu przewieźć hostię przez potok. Zdarzenie to było nieustannie przywoływane przez jego następców jako dowód na habsburską pobożność i, w konsekwencji, słusność ich władzy – panują wszak jako słudzy i namiestnicy Chrystusa. Opowieść o transporcie ciała Jezusa dobrze pasowała do wymowy ustanowionego w 1264 roku święta Bożego Ciała. W rezultacie do XIX wieku było ono szczególnie ważne dla Habsburgów, a huczne obchody pomagały w manifestowaniu boskiego pochodzenia ich władzy²⁵. Nawet Sisi musiała po wyjściu za Franciszka Józefa brać udział w tych uroczystościach, choć była przyzwyczajona do zupełnie innej, prywatnej religijności²⁶. Oczywiście uroczystości te były medium pamięci i dzięki legendzie o Rudolffie I tworzyły medialne ramy pamięci nie tylko o katolicyzmie i historii zbawienia, ale także o Habsburgach. Mediami takimi były też inne sposoby, na jakie dynastia ukazywała swój status, a przede wszystkim liczne zamawiane przez jej przedstawicieli obrazy mające prezentować ich rolę. Nie ma tu miejsca na pełne omówienie tej sprawy, ale zainteresowanego czytelnika odsyłam do pracy Andrew Wheatcrofta *The Habsburgs. Embodying Empire*, której autor traktował posługiwanie się przez Habsburgów obrazami jako najistotniejszy element budowania mitologii rodu²⁷. To ważne, gdy brać pod uwagę autokreację historycznej cesarzowej Elżbiety, a także powiązanie sceny największego triumfu jej teatralnego wcielenia z obrazem Winterhaltera.

Wymienione operacje na pamięci łączą w sobie wszystkie trzy funkcje jej odmiany funkcjonalnej wyróżnione przez Assmann²⁸. W tym, jak przedstawiały prawa Habsburgów do rządzenia, widać zarówno elementy legitymizujące, jak i delegitymizujące. Włączenie Babenbergów do własnego drzewa genealogicznego zwiększało prawomocność władzy dynastii nad Austrią – legitymizowało ją. Jednocześnie przekonanie, że Habsburgowie są powołani do władzy nad

²³ Tamże, s. 289.

²⁴ Tamże, s. 36.

²⁵ Tamże, s. 29–30.

²⁶ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta*, przeł. Jan Koźbiał, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015, s. 78.

²⁷ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. xxviii.

²⁸ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci...*, s. 133–135.

Świętym Cesarstwem Rzymskim Narodu Niemieckiego, kłóciło się nie tylko z faktami, ale również z założeniami tego organizmu politycznego. Habsburgowie nie panowali w nim, a ponieważ władza nad nim była elekcyjna, to nadużyciem jest stwierdzenie, że jakkolwiek ród został „powołany” do jej sprawowania. Wpisane w oficjalną pamięć rodu cesarskie ambicje miały więc funkcję delegitymizującą, podważały istniejący stan rzeczy – nawet jeśli przez długi okres nie miały mocy zmienienia czegokolwiek. Przypominały Habsburgom, że ich pozycja w świecie powinna wyglądać inaczej. Łącząc tezy o przeznaczeniu rodu z jego rzekomą misją daną od Boga i wymagając w związku z tym dużej spójności rodu, wytworzona przez Habsburgów pamięć o ich przeszłości niewątpliwie służyła też dystynkcji, trzeciej funkcji w typologii Assmann.

Katherine Arens twierdzi, że te początki Austrii uczyniły z niej kraj, w którym stosunek do przeszłości jest szczególnie elastyczny. Badaczka zauważa, że historia Austrii „zawsze była samoświadomie tworzona za sprawą popularnej pamięci, a nie jako czekająca na odkrycie rzeczywistość”²⁹. Oczywiście można tak powiedzieć o historii każdego kraju, ale autorka przekonująco pokazuje, że postawa Austriaków wobec własnej przeszłości zakłada jej regularne reinterpretowanie zgodnie z wymogami chwili obecnej. Arens twierdzi też, że w Wiedniu ważnym miejscem przedstawiania i renegocjowania pamięci o przeszłości Austrii zawsze był popularny teatr muzyczny. W związku z tym badaczka kreśli wyraźną linię następstwa między złotą i srebrną erą wiedeńskiej operetki a *Elisabeth* oraz *Mozartem*!³⁰ Do tej kwestii powrócę w rozdziale trzecim.

To, że mająca nikłe oparcie w rzeczywistości wizja potęgi rodu została spełniona i utrzymywała się prawie pięć wieków, dowodzi siły pamięci funkcjonalnej. Habsburgowie ponownie otrzymali (a według siebie samych odzyskali) koronę królów niemieckich w 1437 roku i odtąd utrzymali ją aż do końca istnienia Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego w roku 1806. Potem, aż do 1918 roku, byli cesarzami Austrii³¹. Drugi władca z nowej linii habsburskich cesarzy, Fryderyk, widział jeszcze większe perspektywy dla „przywróconej” na tron rodziny: poszerzenie panowania na cały świat i utworzenie monarchii uniwersalnej. Zamyśl ten został wyrażony w motcie *Alles Erdreich ist Österreich untertan*³², „Cały świat poddany jest Austrii”³³.

Ambicje Habsburgów zawsze sięgały więc poza ziemię, którymi obecnie władali. Dopóki panowali tylko w Austrii, uważali ją za część niemieckiego

²⁹ Katherine Arens, *Glücklich ist, wer [nicht] vergisst. From Museum Culture to Broadway-an-der-Wien*, w: Gerd Bayer (red.), *Mediating Germany. Popular Culture between Tradition and Innovation*, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2006, s. 74, przekład własny.

³⁰ Tamże, s. 75–77.

³¹ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci...*, s. 51.

³² Często podawany także w formie łacińskiej – *Austriæ est imperare orbi universo*, „Austrii jest przeznaczone panować nad całym światem”. Zob. Zbigniew Góralski, *Maria Teresa*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1995, s. 8.

³³ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 81.

dziedzictwa, które kiedyś musi do nich wrócić. Gdy odzyskali owo dziedzictwo, uznali je za przyszłe centrum należnego im światowego imperium. Schemat traktowania swojego państwa jako zaczynu większego organizmu, do panowania nad którym Habsburgowie są powołani, niedługo po otrzymaniu tronu Świętego Cesarstwa powtórzył się w większej, ogólnoświatowej skali. Mogło to wynikać właśnie z tego, że funkcjonował on od wieków jako naczelny element pamięci funkcjonalnej rodu.

Fałszem byłoby jednak stwierdzenie, że Habsburgowie chcieli podbić świat. Pragnęli rozszerzać swoje panowanie dalej i dalej, ale sposób ich ekspansji dobrze opisuje druga sławna maksyma związana z Austrią. Tę z kolei ułożył król Węgier Maciej Korwin³⁴: *Bella gerant alii, tu felix Austria nube* – „Niech inni prowadzą wojny, ty, szczęśliwa Austrio, żeń się”. Habsburgowie rzeczywiście uzyskali większość zdobyczy terytorialnych za sprawą politycznych małżeństw, a także innych posunięć dyplomatycznych. Celował w nich zwłaszcza trzeci z nowej linii habsburskich cesarzy, Maksymilian I. Władca ten dzięki mariażom – swoim i swoich potomków – rozpoczął procesy, które doprowadziły do przyłączenia do państwa Habsburgów Burgundii i Hiszpanii, a nieco później również Czech i Węgier.

Jego wnuk, Karol V, panował więc nad Austrią, Burgundią i Hiszpanią, a warto pamiętać, że rządy nad tą ostatnią oznaczały także władzę w północnych Włoszech i nad dużą częścią Ameryk³⁵. Habsburski władca miał zatem w posiadaniu rozległe ziemie na trzech kontynentach. Nie była to co prawda władza nad całym światem, jednak stopień realizacji niezwykle ambitnej wizji cesarza Fryderyka w ciągu zaledwie kilku pokoleń mocno zaskakuje. Ostatecznie okazało się, że tak rozległe państwo było bardzo trudne w zarządzaniu przez wolne tempo podróży i tym samym przekazywania informacji. Monarchię uniwersalną łatwiej było stworzyć, niż nad nią panować, marzenie o niej przegrywało z praktycznymi wymogami administracji i logistyki. Być może zresztą nietrwałość tego tworu wynikała właśnie z jego pamięciowych podstaw. Wizja panowania nad światem jako element pamięci funkcjonalnej Habsburgów brała pod uwagę ich aspiracje, a nie praktyczne realia władania dużymi organizmami państwowymi. Fantazmat spełnił się, ale w rzeczywistości okazał się nad wyraz nieporęczny i nie do utrzymania na dłuższą metę.

Karol V skupiał się na rządzeniu w hiszpańskich i włoskich posiadłościach, mało miał zrozumienia dla polityki Rzeszy Niemieckiej i, by nie musieć się nią zajmować, wyznaczył swojego młodszego brata Ferdynanda na regenta Austrii. Ferdynand był jedną z osób zaangażowanych w małżeńską politykę Maksymiliana I. To właśnie jego ślub z córką króla Czech i Węgier w 1522 roku doprowadził po kilku latach do przekazania Habsburgom tych ziem. W ramach

³⁴ Tamże, s. 91.

³⁵ Lonnie Johnson, *Introducing Austria...*, s. 25–26.

kontraktu małżeńskiego Ferdynand został jednak zmuszony do zrzeczenia się praw do Burgundii i terytoriów hiszpańskich – i tak oto Habsburgowie podzieliли się na dwie linie: austriacką i hiszpańską³⁶. Wydzielenie linii austriackiej miało na celu nie tyle dobro Austrii, ile możliwość przejęcia graniczących z nią ziem. Do przejęcia tego istotnie doszło w 1526 roku, gdy teść Ferdynanda zginął w bitwie z Turkami³⁷. Wydarzenie to nadało Austrii kształt podobny do tego, jaki miała w czasie, w którym rozgrywa się akcja *Mozarta!* oraz *Elisabeth*. Powstało rozległe środkowoeuropejskie państwo, którego centralnymi ziemiami były niemieckojęzyczna Austria oraz Czechy i Węgry. Habsburgowie austriaccy i hiszpańscy wspierali się nawzajem, stali się jednak dwiema gałęziami rodziny władającymi osobnymi ziemiami i mającymi osobne problemy³⁸. To następny moment w dziejach rodu, w którym realia panowania zweryfikowały fantazmat o władzy nad światem i pokazały jego niepraktyczność. Podążając za pragnieniem zdobywania władzy w jak największej liczbie krain, Habsburgowie poświęcili spójność dynastii w imię nowych tytułów. Z czasem wspomniane wcześniej problemy logistyczne sprawiły, że współpraca między obiema gałęziami rodziny nie była tak bliska, jak by oczekiwano.

Kłopoty austriackiej linii rodu w dużej mierze dotyczyły konfliktów religijnych. Przejmując panowanie nad Czechami i Węgrami, przejęli też konflikt z Turkami o to drugie państwo. Spór ów zajmował ich przez kolejne 150 lat – aż do drugiego oblężenia Wiednia (odsieczy wiedeńskiej) w 1683 roku. Wtedy to Austriacy zajęli całość Węgier, jak również północne części dzisiejszej Rumunii oraz byłej Jugosławii. Należy dodać, że przez większość tego czasu Turcy panowali nad rozległymi terenami Węgier z Budą i Pesztem. Mieli oni ambicję nie tylko podbić Austrię, ale także wkroczyć przez nią dalej na zachód. Z tego powodu Austria uważała się wówczas (podobnie zresztą jak Rzeczpospolita Obojga Narodów) za „przedmurze chrześcijaństwa”.

Konflikt religijny z Turkami doprowadził w efekcie do powiększenia Austrii. Inny taki konflikt, między katolikami a protestantami w Niemczech, bardzo ją w tym czasie osłabił. Reformacja została dobrze przyjęta w Austrii i w 1550 roku większość poddanych Habsburgów była protestantami. Dynastia zareagowała na te konwersje przymusowymi nawróceniami i innymi radykalnymi formami walki z nowym wyznaniem. W Austrii udało się przywrócić dominację katolicyzmu, spór doprowadził jednak do podziału w obrębie ludów niemieckich – Austriacy i Bawarczycy wrócili do katolicyzmu, północni Niemcy dalej byli protestantami³⁹. Choć władcy Austrii pozostawali cesarzami Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, ta różnica wyznaniowa osłabiała ich związki z północną częścią niejednolitego twor. Od kończącego

³⁶ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 116–121.

³⁷ Lonnie Johnson, *Introducing Austria...*, s. 26.

³⁸ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 142.

³⁹ Lonnie Johnson, *Introducing Austria...*, s. 26–28.

wojnę trzydziestoletnią pokoju westfalskiego z 1648 roku władza habsburskich cesarzy nad ich cesarstwem była już tylko symboliczna.

Oba konflikty przesunęły więc obszar wpływów i zainteresowania austriackich Habsburgów na wschód i południe od państw niemieckich. Zmiana miejsca działań nie oznaczała, że stracili oni pozycję mocarstwową – ich państwo było rozległe i czyniło z nich ważnych graczy europejskiej polityki. Jego obszar jeszcze wzrósł, gdy na początku XVIII wieku wojna o sukcesję hiszpańską przerwała panowanie Habsburgów na Półwyspie Iberyjskim. Linia austriacka odziedziczyła wtedy posiadłości swoich hiszpańskich krewnych we Włoszech i w Niderlandach. Oczywiście oznaczało to definitywny kres marzeń o międzykontynentalnej monarchii uniwersalnej, ale pozwoliło dynastii zjednoczyć wszystkie jej ziemie w jednym ręku.

Państwo austriackich Habsburgów znacznie się powiększyło, nie było jednak spójne ani stabilne. Niemający synów cesarz Karol VI obawiał się, że ten niejednolity twór może się łatwo rozpaść w obliczu braku następcy tronu. Postanowił zabezpieczyć przyszłość państwa, wydając dokument, który przeszedł do historii pod nazwą sankcji pragmatycznej. Gwarantowała ona jedność i niepodzielność ziem Austrii (w rozumieniu całego państwa Habsburgów), a także dopuszczała dziedziczenie korony przez kobietę. Co bardzo ważne, Austria była rozumiana w sankcji jako całe państwo Habsburgów, nie wyłączając odległych geograficznie i oddzielonych od reszty cesarstwa Niderlandów. W jej obrębie nie znalazły się za to inne kraje niemieckie, nad którymi Habsburgowie sprawowali formalną władzę w ramach Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Znowu więc pojęcie Austrii zostało wykorzystane w polityce Habsburgów utylitarnie i w związku z tym przekształcone. Tym razem Austria stała się wielkim, rozrzuconym po całej Europie organizmem państwowym, by ułatwić dynastii zachowanie panowania nad tymi ziemiami. Habsburgowie byli „domem austriackim”. W związku z utylitarnym wykorzystywaniem przez nich własnej austriackości uczciwiej byłoby ująć rzecz odwrotnie – państwo Habsburgów, gdzie by się ono nie rozciągało, było Austrią.

Sankcja pragmatyczna stanowiła więc epizod w swobodnym posługiwaniu się przez Habsburgów pojęciem Austrii. Jednocześnie była zaś kompromisem wobec politycznych i logistycznych realiów, które pogrzebały wizję monarchii uniwersalnej. Była w nią wpisana rezygnacja z dawnego marzenia o panowaniu nad światem – sankcja nakazywała bowiem przyszłym władcom z dynastii skupić się na obecnym kształcie ich ziem i powierzała im odpowiedzialność za nie. Pozwalała jednak przy tym rzeczywiście połączyć wszystkie terytoria Habsburgów w jedną całość nazwaną w dokumencie „Austrią”, gdyż zalecała ujednolicenie praw i ustroju poszczególnych części monarchii. Była to duża zmiana, obowiązujące przepisy i dokumenty okazały się mocno zróżnicowane, a lokalne reguły wywodziły się często jeszcze ze średniowiecza. Pod wieloma względami dopiero ten dokument pozwolił Austrii na rozpoczęcie

transformacji z państwa feudalnego ku nowszemu i bardziej scentralizowanemu formom sprawowania władzy. Z tego, że ta przemiana była tak świeża, po części wynikało to, że w latach po wprowadzeniu sankcji struktura społeczeństwa pozostawała wciąż zasadniczo feudalna, co Wolfgang Mozart i jego ojciec Leopold odbierali jako niezwykle ograniczające.

Dzięki zastrzeżeniu, że kobieta może być dziedziczką Karola, na tron wstąpiła jego córka, Maria Teresa, często uważana za najwybitniejszą władczynię Austrii⁴⁰. W tym miejscu dochodzimy do czasów będących tłem musicali Kunzego. Maria Teresa urządziła pewnego razu w swoim salonie występ kilkuletniego Wolfganga Amadeusza Mozarta⁴¹. Koncert ten jest pokazany w pierwszej scenie pierwszego aktu nowej inscenizacji *Mozarta!* z 2015 roku. To odpowiedni moment na przejście do szczegółowej analizy okresu w przeszłości Austrii, który Kunze przedstawia w swoich musicalach.

Droga, którą przeszła Austria od początków państwa do opisanego etapu, prowadziła od bycia wschodnią marchią Rzeszy Niemieckiej do stania się centrum imperium światowego, a potem europejskiego. Słowo „Austria” zostało nazwą całego imperium, co prawnie potwierdziła sankcja pragmatyczna. Austria przez większą część swoich dziejów była ważnym elementem dużych organizmów państwowych. Jej znaczenie ewoluowało w odpowiedzi na potrzeby ekspansywnej polityki Habsburgów. Prawie nigdy wcześniej nie była za to małym, samodzielnym państwem, jakim jest dzisiaj. Ten fakt odegrał ogromną rolę w jej dalszych losach – zarówno w czasach, które przedstawiają musicale Kunzego, jak i w dobie ich wystawiania.

Austria Mozarta – schyłek XVIII wieku

Salzburg, miejsce urodzenia i dorastania Wolfganga Amadeusza Mozarta, nie był za jego życia częścią Austrii w rozumieniu sankcji pragmatycznej. Zamiast tego pozostawał niezależnym księstwem wchodzącym w skład Rzeszy Niemieckiej. Książę-arcybiskup Colloredo, pracodawca rodziny Mozartów, jest tytułowany w źródłach i w *Mozarcie!* nie *Prinz*, a *Fürst* – świadczy to o tym, że nie jest „po prostu księciem”, a jednym z książąt Rzeszy podlegających tylko cesarzowi Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego. Wiedeń, stolica tego ogromnego, choć coraz luźniej powiązanego cesarstwa, pozostaje dla obu bohaterów musicalu Kunzego – Colloreda i Wolfganga Mozarta – obiektem fascynacji. Wydaje się, że żadna miara popularności nie była w stanie zastąpić kompozytorowi sukcesu w Wiedniu. Pisząc to, mam na myśli zarówno

⁴⁰ Zbigniew Góralski, *Maria Teresa...*, s. 5, 10–23.

⁴¹ Który notabene grał podczas tego koncertu na cztery ręce z jej kilkuletnią wtedy córką, Marią Antoniną – przyszłą królową Francji i trzecią z głównych historycznych bohaterek musicali Kunzego. Tamże, s. 194.

Mozarta z musicalu *Mozart!*, jak i jego historyczny odpowiednik⁴². Dlaczego? Poszukiwanie wyjaśnień warto zacząć od ustalenia, jak schyłek XVIII wieku przedstawiono w *Mozarcie!*

W dalszych częściach tekstu liczby w nawiasach odnoszą się do scen spektaklu według notacji przyjętej w aneksie drugim, więc (II/12) oznacza dwunastą scenę drugiego aktu. Jeśli dana scena była obecna tylko w jednej z dwóch wiedeńskich inscenizacji musicalu, zapisuję rok inscenizacji – 1999 lub 2015 – na końcu nawiasu. Na przykład (I/1 – 1999) to występ w salonie doktora Mesmera, pierwsza scena inscenizacji prapremierowej, a (I/1 – 2015) to zastępujący ją w nowszej inscenizacji koncert grany w salonie Marii Teresy.

Austria schyłku XVIII wieku w *Mozarcie!*

Warto zacząć od tego, że w *Mozarcie!* ani razu nie padają słowa: Niemcy, Austria, austriacki. „Niemiecki” (*deutsch*) pojawia się jedynie w znaczeniu języka, gdy Emanuel Schikaneder, librecista *Czarodziejskiego fletu*, omawia z Mozartem tworzenie tej opery (II/12) – libretto musi być „oczywiście po niemiecku. Te piosenki mają być śpiewane na ulicach”⁴³.

Wszystkie postaci libretta mówią za to o Wiedniu. Młody Mozart właśnie tam daje swój pierwszy ukazany na scenie koncert. W inscenizacji z 1999 roku odbywa się on w salonie doktora Mesmera, z 2015 – w pałacu Schönbrunn, w obecności cesarzowej Marii Teresy (I/1). Lata później dorosły Wolfgang ma nadzieję, że w Wiedniu zarobi w miesiąc więcej niż w Salzburgu przez rok. Jego protektorka, baronowa von Waldstätten, pragnie pokazać go w wiedeńskim towarzystwie (I/10). Także Colloredo ufa, że Wolfgang przysporzy mu sławy, koncertując w Wiedniu jako „jego” muzyk (I/11). I wreszcie mało która jego piosenka brzmi tak radośnie i energicznie jak *Ich bleibe in Wien!* (*Zostaję w Wiedniu!*) – mimo tego, że pozostanie tam wiąże się z rezygnacją ze służby u Colloreda i tym samym z bardzo niepewną egzystencją (I/14). Jednocześnie wiedeńczycy traktują jednak swoje miasto dużo bardziej cynicznie. Po pierwszych sukcesach Wolfganga zapowiadają, że bez wpływów wśród arystokracji i talentu do intryg daleko tu nie zajdzie (II/1).

Mimo tych przestróg ośrodkiem problemów Wolfganga z arystokracją pozostaje nie Wiedeń, a Salzburg, zaś jego głównym przeciwnikiem z wyższych sfer – książę-arcybiskup Colloredo. To w scenach rozgrywających się w rodzinnym mieście Mozartów najlepiej widzimy, z jakimi problemami boryka się Wolfgang jako mieszczanin w sporze z arystokracją. Gdy Mozart

⁴² Z kolei nie znalazłem potwierdzenia fascynacji historycznego Colloreda Wiedniem i możliwe, że Kunze dodał ją na potrzeby musicalu, by upodobnić tę postać do Mozarta i tym samym uczynić z niej lepszego antagonistę dla głównego bohatera.

⁴³ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Mozart! Libretto der deutschen Erstaufführung*, Edition Butterfly/Levay Music, Hamburg 2001, s. 84. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, przekład pochodzi ode mnie.

jest mały, jego ojciec Leopold boi się, że jako dorosły nie utrzyma wysokiej pozycji i niezwyklej popularności (I/1). Lęk ten szybko konkretyzuje się w temat niższości stanowej. Wolfgang czuje się „księciem” dzięki swojemu talentowi, ale prawdziwa arystokracja odbiera jego zachowanie jako arogancie i naganne (I/2). Leopold doradza synowi pokorę wobec wielkich tego świata i ukrywanie prawdziwych emocji, by dobrze sobie poradził w roli muzyka-sługi (I/3, 6). Wolfgang jednak otwarcie kłóci się z księciem-arcybiskupem Colloredem, za co zostaje zwolniony z posady na jego dworze (I/3). Po tej kłótni i kolejnych podobnych do niej dworzanie Colloreda oraz mieszkańcy Salzburga są przekonani, że opierając się księciu, Wolfgang na dobre łamie swoją karierę (I/3, 9, 14).

Szczególny punkt sporu stanowi czerwony strój Mozarta, który otrzymał on jako dziecko w prezencie od cesarzowej Marii Teresy. Gdy jako dorosły kupuje sobie jego większą kopię, Leopold jest tym oburzony, bo tylko szlachcicowi wolno się tak nosić (I/2 – 1999). W nowszej inscenizacji kupno ubioru przez dorosłego Mozarta zostało zupełnie pominięte. Pokazano za to wręczenie mu przez Marię Teresę jego pierwowzoru, co działo się po koncercie w Wiedniu, jaki muzyk dał, będąc dzieckiem. Cesarzowa tłumaczy, że Wolfgang może dostać strój, z którego już wyrósł jej syn. Leopold pokornie dziękuje za prezent, ale potem, z dala od cesarzowej, narzeka, że za występ przed władczynią jego syn dostał tylko znoszone ubranie (I/1 – 2015). Warto tu przypomnieć, że to właśnie w tej szacie przez całe życie towarzyszy Wolfgangowi Amadé, wcielenie jego geniuszu.

Twórcy *Mozarta!* ukazują duży wpływ „objazdowego” dzieciństwa Wolfganga na jego starszą siostrę Nannerl. Podczas tournée Leopold podkreśla, że i ona była w młodości cudownym dzieckiem (I/1). W późniejszych scenach Nannerl często określa siebie i brata jako księcia i księżniczkę – po raz kolejny aspiracje do lepszego życia są w musicalu wyrażone w języku odwołującym się do arystokratycznych tytułów (I/5, 13; II/4). W przeciwieństwie do Wolfganga siostra nie stara się jednak z własnej inicjatywy przywrócić sobie w dorosłości zaszczytów i honorów z dzieciństwa – liczy, że stanie się to za sprawą brata. Sama musi zrezygnować z dziecięcych marzeń, a nawet z miłości, gdyż jej ojciec nie zgadza się na małżeństwo z biednym mężczyzną, którego Nannerl kocha. Jedynym, co bohaterka robi, by odwrócić swój los, jest napisanie listu do brata z prośbą o pieniądze, których ten jej w końcu nie przysyła (II/4). Spektakl nie problematyzuje tego, że Nannerl jako kobieta ma dużo mniejsze możliwości rozwijania talentu i życia dzięki niemu.

W Wiedniu rozgrywa się tylko jedna scena ostrego konfliktu muzyka z arystokracją, inna w każdej inscenizacji. W wersji prapremierowej, gdy w Paryżu wybucha Wielka Rewolucja Francuska, mieszczaństwo Wiednia śledzą ją z zainteresowaniem i popierają, a Wolfgang do nich dołącza. Kiedy cesarski urzędnik próbuje rozpedzić zgromadzenie, kompozytor wyklóca się z nim o prawa człowieka, twierdząc, że to nie tytuły, lecz serce uszlachetnia jednostki (II/11 – 1999).

W nowej inscenizacji z 2015 roku po premierze *Czarodziejskiego fletu* Wolfgang spotyka Colloreda i odmawia powrotu do Salzburga. W rozmowie kompozytor pyszni się tym, że dzięki sukcesowi najnowszej opery na dobre zdobył w Wiedniu popularność. Arcybiskup oskarża go, iż zabawia masy i pomniejsza tym samym wartość swojej twórczości. Mozart odpowiada, że muzyka jest dla wszystkich (II/13 – 2015). Te sceny z obu inscenizacji stanowią podsumowanie konfliktu artysty ze stanem szlacheckim – premierowa podkreśla społeczne poglądy kompozytora, a nowsza – jego stosunek do własnej sztuki.

W Wiedniu dochodzi także do kulminacji długotrwałego sporu Mozarta z ojcem – nie jest to może wątek *stricte* społeczny, ale kłótnia w rodzinie Mozartów dobrze obrazuje ich położenie w ówczesnym systemie stanowym. Leopold odwiedza syna, gdy ten żyje w Wiedniu dostatnio i daje popularne koncerty. W inscenizacji z 2015 roku ojciec jest nawet świadkiem tego, jak Wolfganga oklaskuje cesarz (II/7). Mimo tego mężczyzna nie potrafi cieszyć się sukcesem syna. Zarzuca mu, że doprowadził do śmierci matki i rozbił rodzinę oraz że żyje lekkomyślnie i ponad stan. W premierowej inscenizacji dochodził do tego zarzut, że Wolfgang próbuje pieniędzmi odplacić Leopoldowi za krzywdy, jakie wyrządził rodzinie (II/7 – 1999), a w nowszej, że komponuje zbyt skomplikowane melodie i nie będzie przez to popularny (II/7 – 2015). W obu wersjach finał jest taki sam – Leopold wyjeżdża, mówiąc, że nie chce już nigdy widzieć syna. Dwie sceny później Nannerl przyjeżdża do Wiednia z wieściami, że ojciec zmarł, nie przebaczywszy Wolfgangowi. Sama też jest zła na brata za rozbiście ich rodziny (II/9).

Jak takie przedstawienie omawianych czasów i rozgrywających się wtedy konfliktów ma się do źródeł historycznych? I jak ustalić, dlaczego Kunze zdecydował się ukazać tę epokę w taki właśnie sposób?

Centrum świata

Mozart! rzadko odwołuje się do niemieckości czy austriackości miejsc lub bohaterów, upraszczając świat kompozytora do opozycji Wiedeń – Salzburg, równoznacznej z podziałem centrum – prowincja. Inne miejsca akcji – głównie Mannheim i Paryż – są potraktowane zdawkowo i wydają się mieścić gdzieś między zaściankowością Salzburga a przepychem Wiednia. Ta prosta opozycja uniwersalizuje akcję spektaklu i upraszcza historyczne realia życia Mozarta. Owa uniwersalizacja nie jest jednak tylko wymysłem Kunzego – ma mocne oparcie w mentalności i obrazie świata z epoki.

Czasy Mozarta były okresem ostatecznego żegnania się Habsburgów z szansami na monarchię uniwersalną, ale Wiedeń wciąż roztaczał aurę stolicy świata – zwłaszcza dla ludzi z terenów Rzeszy Niemieckiej, którą Habsburgowie formalnie władali. Takim właśnie przybyszem był Mozart, rzeczywiście pochodzący z „prowincji”, skoro Salzburg nie był wtedy częścią Austrii, lecz małym księstwem wchodzącym w skład Rzeszy. Bohaterowie *Mozarta!* traktują

prestż i pozycję Wiednia jako coś oczywistego. Opracowania dotyczące tego okresu opisują zaś, jak dwór Habsburgów i wyobrażenia związane ze Świętym Cesarstwem Rzymskim Narodu Niemieckiego sprawiły, że łatwo było myśleć o Wiedniu w ten sposób. Te same zjawiska wywołały zresztą przy okazji sprzeczności, w których ugrzązł zarówno historyczny Mozart, jak i jego sceniczne wcielenie.

Cesarz Józef II panował od 1765 roku wraz z matką Marią Teresą, a po jej śmierci w roku 1780 samodzielnie. W niemieckojęzycznym obszarze miał on opinię wielkiego reformatora zdolnego zmienić ludzkość – jednej z czołowych postaci oświecenia. W latach 80. XVIII wieku jego autorytarne rządy zepsuły tę renomę, jednak gdy Mozart przybywał do Wiednia, nadzieja ta wciąż była żywa. Doszło nawet do tego, że wielu niemieckojęzycznych intelektualistów udawało się do stolicy Świętego Cesarstwa, by być bliżej tego władcy i na własne oczy obserwować skutki jego reform. Mozart, przybywając do Wiednia w roku 1781, trafił akurat na okres złagodzenia cenzury i czuł, że zamieszkując w stolicy, wkracza w inny klimat umysłowy. Przyjeżdżał tam przesiąknięty ideałami niemieckiego oświecenia i miał powody czuć, że trafia do miasta, które dobrze je rozumie. Nie był jednak świadomy, że Wiedeń to w tym czasie pole walki między oświeceniowymi poglądami a starymi, feudalnymi schematami myślenia⁴⁴.

W postaci Józefa II mieszały się więc wyobrażenia o nowoczesnym, reformującym swój kraj władcy i stare, wsparte habsburską tradycją wizje cesarza o monarchii uniwersalnej. Wiedeń miał dzięki temu dwie podstawy, by pretendować do tytułu centrum świata – był jednym z naczelnych miast oświeceniowego eksperymentu oraz stolicą Świętego Cesarstwa, a zatem nowym Rzymem. W owym czasie wyobrażano sobie Wiedeń niemal jako ośrodek panowania nad światem. Miasto to miało rzekomo odziedziczyć swoją pozycję nie tylko po Rzymie, ale również po wszystkich najważniejszych stolicach w historii świata – a więc Konstantynopolu czy nawet Memfis. To ostatnie skojarzenie było widoczne w nawiązaniach do sztuki egipskiej w architekturze Wiednia, a współcześnie żyje także dzięki twórczości Mozarta. Egipska scenografia pojawiła się w prapremierowej inscenizacji *Czarodziejskiego fletu* i do dzisiaj motywy kojarzone ze sztuką tego kraju są wykorzystywane w nowych wystawieniach tej opery⁴⁵.

Pozycja Austrii w omawianym czasie była silna, ale też paradoksalna – stanowiła ona wielkie wielonarodowe państwo, a równocześnie jeden z krajów coraz luźniej powiązanej Rzeszy Niemieckiej. Niemieckojęzyczni intelektualiści mieli nadzieję, że za rządów Józefa II Wiedeń stanie się centrum oświecenia, ale mimo jego reform w całym Świętym Cesarstwie wciąż niezachwianie

⁴⁴ Lucjan Puchalski, *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 43–52.

⁴⁵ Tamże, s. 197.

panował stanowy podział społeczeństwa. W *Mozarcie!* słowo „mieszczanin” co prawda prawie nigdy nie pada⁴⁶. Ilekroć jednak hrabia Arco lub książę Colloredo nazywają Mozarta „sługą”, odwołują się właśnie do tego, że jest on członkiem książęcego dworu, ale znajduje się w gorszej pozycji niż oni, ponieważ nie jest szlachcicem. W trakcie pracy dla Colloreda Wolfgang pozostaje zatrudnionym na jego dworze mieszczańskim (a więc – służącym). W przekonaniu księcia oznacza to, że jest mu winien bezwarunkowe posłuszeństwo.

Taka pozycja służącego była dla muzyka w tamtych czasach czymś zupełnie normalnym. W drugiej połowie XVIII wieku artyści wciąż byli zasadniczo wynajętymi rzemieślnikami, tworzącymi dzieła na zlecenie szlachty i zgodnie z ustalonym przez nią – zwłaszcza w muzyce i architekturze – kanonem. Posada sługi tego czy innego szlachcica pozostawała wtedy dla muzyka jedyną drogą do tworzenia w sposób gwarantujący szacunek społeczeństwa i zarazem pozwalający wyżywić siebie oraz rodzinę. Norbert Elias przyrównuje rolę i status muzyka w książęcych gospodarstwach do położenia cukiernika czy kucharza. Zauważa też, że Leopold Mozart był świadomy tych reguł i dostosował się, czując, że nie może od nich uciec. Według Eliasa z całego obszaru niemieckojęzycznego porządek ten utrzymywał się najmocniej, o ironio, w Wiedniu⁴⁷. Lucjan Puchalski polemizuje z tym, opisując Wiedeń jako miejsce walki feudalnego ładu z oświeceniowymi tendencjami, za główny punkt oparcia tych drugich uznając reformy Józefa. Przyznaje jednak, że przez autorytarne zmiany władca ten stracił w latach 80. reputację wielkiego człowieka oświecenia⁴⁸.

Warto zresztą dodać, że duże ośrodki, takie jak Wiedeń, stanowiły wymarzony cel muzyków tamtych czasów z jeszcze jednego względu. Im większy dwór, tym lepsze możliwości wystawiania oper, a to właśnie one uchodziły wtedy za koronne osiągnięcie w twórczości danego muzyka. Był to zresztą kolejny powód uzależnienia artystów tej profesji od dworów – tylko dysponując tak bogatym wsparciem, mogli oni pokazać dzieło muzyczne z gatunku, który uchodził za najbardziej wartościowy⁴⁹. Oczywiście można patrzeć na to z drugiej strony – operę uznawano za najbardziej wartościową właśnie dlatego, że była związana z dworami i klasą wyższą. To, że środki na jej wystawianie miały głównie dwory, nietrudno uznać za element wykształcania się wokół niej osobnej od teatru pamięci kulturowej, o czym pisał Carlson⁵⁰. Pragnienie historycznego Mozarta, by żyć i tworzyć w Wiedniu, było więc powodowane przez dwie sprzeczne, ale współistniejące w tym czasie obok siebie role tego

⁴⁶ Wyjątkiem jest scena jedenasta w akcie drugim, gdzie zafascynowani Wielką Rewolucją Francuską wiedeńscy określa się jako *freie Bürger* (*Mozart! Libretto...*, s. 83), co można rozumieć jako „wolni obywatele” bądź „wolni mieszczenie”.

⁴⁷ Norbert Elias, *Mozart. Portret geniusza*, oprac. Michael Schröter, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011, s. 19–20.

⁴⁸ Lucjan Puchalski, *Oświecenie po austriacku...*, s. 44, 51.

⁴⁹ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 41–42.

⁵⁰ Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004, s. 144–145.

miasta. Mając gust i warsztat artystyczny uformowany przez muzykę dworską, Wolfgang chciał tworzyć tam, gdzie społeczność dworska była najsilniejsza. Zarazem mając wolnościowe poglądy i sympatię dla oświeceniowych prądów, pragnął żyć tam, gdzie oświecenie zdawało się dobrze rozwijać.

Stosunkowo niska pozycja na dworach mogła być tym bardziej bolesna dla muzyków tamtych czasów, że w innej dziedzinie sztuki – literaturze – ucieczka przed zależnością od arystokracji była już jak najbardziej możliwa. Krąg mieszczańskich czytelników był szeroki, więc pisarze mogli utrzymać się z twórczości adresowanej do tej warstwy społeczeństwa i nie musieli pracować jako dworscy słuźący⁵¹. Magdalena Golik w swoich analizach stosunku Austriaków do własnej przeszłości zauważyła zresztą, że w Austrii zajmowanie się muzyką było promowane, ponieważ jest to sztuka najmniej związana z polityką, a jako taka nie interesuje cenzury. Według tej autorki muzyka pozostaje do dzisiaj jednym z narodowych powodów do dumy Austriaków właśnie dlatego, że jest przyjemna, prestiżowa i apolityczna. Golik wymienia ją w jednym szeregu z tortem Sachera, narciarstwem i hodowlą koni jako ekskluzywne ikony, którymi pyszni się Austria⁵².

Spojrzenie na życie Mozarta z tej perspektywy tłumaczy targające nim sprzeczności jeszcze lepiej. Jak już wspomniałem, był on prześiknięty ideałami niemieckiego oświecenia, które rozwijały się bardziej w literaturze niż w muzyce. Choć tylko część jego kompozycji ma wyraźne podłoże polityczne, jego fascynacja oświeceniem i wynikłe z tego kontakty literackie sprawiły, że Mozart zachwyił się dokładnie takim wzorcem życia artysty, jaki nie był mile widziany w konserwatywnych kręgach Wiednia. Co więcej, przybył do miasta niedługo przed tym, gdy zwrot cesarza ku autorytaryzmowi wzmocnił te kręgi.

Muzycy w owych czasach mieli szansę na zniesienie granicy oddzielającej ich, jako mieszczan, od arystokracji, lecz jedynie chwilowo. Jeśli byli słynnymi wirtuozami, mogli liczyć na to, że szlachta będzie ich traktowała jako równych sobie, pozwoli im zasiąść do wspólnego stołu czy nawet zamieszkać w pałacu (przynajmniej na czas koncertów)⁵³. Nie była to jednak żadna trwała nobilitacja, a raczej tymczasowe wyrazy uznania dla talentu danego twórcy. Także pieniądze lub prezenty przekazywane za występ nie były pensją ustaloną kontraktem, a zupełnie uznaniowym darem⁵⁴. Leopold w *Mozarcie!* kryje się z narzekaniem na zbyt niskie wynagrodzenie od Marii Teresy nie tylko dlatego, że cesarzowych nie krytykuje się publicznie. Nie może otwarcie protestować również dlatego, że domyślnie takie koncerty nie miały być wyna-

⁵¹ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 19.

⁵² Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem. Kultura austriacka wobec groźby i skutków narodowego socjalizmu*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, s. 103, 142–143.

⁵³ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 24.

⁵⁴ Zob. John Rosselli, *The Life of Mozart*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 14; Norbert Elias, *Mozart...*, s. 80.

gradzane. Znoszona szata następcy tronu przewyższała więc oczekiwania, jakie mógł publicznie wyrazić.

Liczne lęki Leopolda o przyszłość jego syna, które przedstawiono w *Mozarcie!*, nie są zatem bezpodstawne. Wynikają bowiem z sytuacji osób ich stanu. Dobrze pokazują także to, że Leopold – w przeciwieństwie do syna – chcąc nie chcąc, pogodził się ze swoim położeniem. W konsekwencji ojciec obawiał się, że jego dziecko, próbując żyć ponad stan, zrujnuje ich obu. Jednakże sceniczny Wolfgang, pragnący docenienia ze względu na własny talent i często tytułujący się „księciem”, dobrze oddaje dwuznaczność sytuacji swojego historycznego pierwowzoru. Z jednej strony pragnie uniezależnienia się od szlachty, z drugiej zaś traktuje ją jako wzorzec i cel, ku któremu warto aspirować. To traktowanie można odczytać w kontekście pamięciowym – wiedząc, że społeczne ramy pamięci Mozarta w dużej mierze były wyznaczane przez dzieciństwo spędzane na koncertach w arystokratycznych salonach i życzliwą uwagę wyższych warstw społeczeństwa dla jego talentu. Przykre konsekwencje tych dobrych wspomnień to jeden z wielu paradoksów, które wiązały się z „cudem Mozarta”.

Socjologia Mozarta

Mozart istotnie był wyjątkową postacią na tle swoich czasów. Jak to jednak często bywa z wyjątkami w kulturze, jego nietypowa pozycja zarówno zaprzeczała głównym prądom epoki, jak i z nich wynikała. Kunze w *Mozarcie!* przedstawia wiek XVIII w dużej mierze właśnie przez reakcje różnych osób i grup na tę anomalię. Podobnie jak Shaffer w *Amadeuszu*, librecista nie podaje w wątpliwość geniuszu Mozarta, a nawet powiela niektóre związane z nim mity. Problematyzuje przy tym relację twórcy z własną twórczością oraz relacje otoczenia z twórcą i jego twórczością. Warto więc dokładniej przyjrzeć się wybitnemu dorobkowi Mozarta, jego społecznym uwarunkowaniom i oddźwiękowi.

Podtytuł poświęconej artyście książki Norberta Eliasa – *Z socjologii geniusza*⁵⁵ – trafnie pokazuje ramy, w których możliwy jest namysł nauk o kulturze nad Mozartem i jego sytuacją. Nie jesteśmy w stanie z całą pewnością stwierdzić, skąd wziął się ten niezwykły talent muzyczny, to zresztą zadanie raczej dla psychologii czy szeroko pojętej neuronauki⁵⁶. Możemy za to zająć

⁵⁵ Mozart. *Zur Soziologie eines Genies*, tytuł polskiego przekładu brzmi *Mozart. Portret geniusza*.

⁵⁶ Cytowana już praca magisterska (promotor Hilde Haider) Astrid Strangl i Bettiny Müller „Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals *Elisabeth* und *Mozart!* von Michael Kunze und Sylvester Levay” (Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wiedeń 2007) przytacza kilka uwag zaczerpniętych z rozpraw psychologicznych poświęconych cudownym dzieciom. Autorki wspominają więc, że objawiony w pierwszych latach życia talent często wiąże się z obsesyjnym rozwijaniem go przez dziecko oraz że w sytuacji Mozarta mniej niezwykły jest wczesny talent, a wyjątkowe okazuje się bardziej to, że udało mu się

się „socjologią geniusza” (geniusza, a więc osoby, nie geniuszu w rozumieniu talentu), czyli reakcjami Mozarta i jego otoczenia na ów talent oraz wpływem tego oddźwięku na życie kompozytora.

Niewątpliwie najważniejszą reakcją dla rozwoju Wolfganga była ta, którą już od najwcześniejszych lat chłopca przejawiał jego ojciec. Widząc, jak zdolne ma dziecko, Leopold skłaniał syna do ciągłego rozwijania talentu i jeździł z nim z koncertami po różnych częściach Europy. Wiedeński występ oglądany w *Mozarcie!* (I/1) był jednym z pierwszych spośród ogromnej liczby pokazów, które wymagały od kilkuletniego chłopca znoszenia trudów dalekich podróży i nieustannego życia w drodze⁵⁷. Leopold czuł, że salzburski dwór jest za ciasny dla niego samego, a tym bardziej dla jego jeszcze zdolniejszego, „genialnego” syna. W podróżach widział szansę nie tyle na umożliwienie chłopcu życia niezależnego, „salonowego” artysty, ile po prostu na zainteresowanie nim większego i bogatszego dworu.

Wydaje się, że ten plan był skazany na porażkę. Genialne dziecko dobrze nadawało się na sensację kilku koncertów. Równocześnie to właśnie jego młody wiek definitywnie zaprzepaszczało szansę na zatrudnienie się gdziekolwiek na dłużej. Co więcej, lokalni muzycy w odwiedzanych miastach Rzeszy Niemieckiej, Włoch czy Anglii toczyli na każdym dworze zaciętą walkę o docenienie i posadę, w której oczywiście dzięki swoim koneksjom mieli przewagę nad przyjezdnymi⁵⁸. Leopold dbał, by występy syna były popisowe – afisze reklamujące jego koncerty porównywano nawet do plakatów cyrkowych⁵⁹. Jak się jednak zdaje, jednocześnie nie rozumiał, że społeczność dworska oczekiwała przede wszystkim sensacji i nowości. Młody Wolfgang po kilku dniach przestawał zapewniać te wrażenia – jego gra oczywiście nie stawała się nagle gorsza, ale zwyczajnie powszedniała. W dodatku informacja, że Leopold liczył na znalezienie dla syna posady, szybko rozniosła się po Europie. Miejscowi muzycy od razu podejrzewali więc, że gościnny artysta jest potencjalną konkurencją – i starali się, by nie miał szans na zatrudnienie⁶⁰.

W *Mozarcie!* te niesprzyjające czynniki społeczne zostały uproszczone i przedstawione w jednej osobie – księcia Colloreda, który kilka razy blokuje różne możliwości zatrudnienia Wolfganga przez osobiste intrygi (I/5, 8, 11). To zabieg podobny do zastosowanego w *Elisabeth*, gdzie ustami arcyksiężnej Zofii wyrażane są opinie o Sisi, jakie miała cała dworska szlachta. W obu przypadkach pozwala to Kunzemu na rozgrywanie jednocześnie dwóch konfliktów

zachować go do dorosłości, co rzadkie u cudownych dzieci (s. 33). Strangl i Müllner piszą także o hipotezie niektórych badaczy zajmujących się Mozartem bądź cudownymi dziećmi w ogólności, jakoby wcześniej rozwinięty ogromny talent mógł powodować zahamowanie innych funkcji rozwojowych, a co za tym idzie – tłumaczyć dziecinne zachowania Mozarta w dorosłości (s. 35).

⁵⁷ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 80.

⁵⁸ Tamże, s. 102–105.

⁵⁹ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 107.

⁶⁰ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 107.

w życiu protagonistów: osobistego i społecznego. Sytuację z obu musicali łączy też to, że czynią one z głównych bohaterów ofiary kogoś potężniejszego i bardziej wpływowego, pozwalając im w ten sposób na zdobycie większej sympatii widowni. W przypadku Mozarta jest to szczególnie ważne, gdyż wiele z jego porażek w staraniu się o dworskie stanowisko wynikało w rzeczywistości z jego własnej arogancji i braku ogłady. Ukazanie ich jako intryg Colloreda pozwala więc uniknąć ryzyka, że widzowie uznają, iż sam sobie na taki los zasłużył⁶¹. Zarazem Wolfgang w *Mozarcie!* zraża do siebie arcybiskupa, podobnie jak jego historyczny pierwowzór zrażał potencjalnych pracodawców – święcie wierząc w swój wyjątkowy talent, obiecując cuda, a przy tym nie przestrzegając reguł dworskiej etykiety⁶². Uczynienie z Colloreda intryganta, który wyniszcza kompozytora, jest oczywiście uproszczeniem. Pozwala jednak w skondensowanej formie przedstawić powody, które uniemożliwiały znalezienie stałego zatrudnienia historycznemu Mozartowi.

To, że podróże rodziny Mozartów nie przyniosły Wolfgangowi stałej posady poza Salzburgiem – ani w dzieciństwie, ani w młodości – nie zmienia tego, że młody kompozytor mógł przyzwyczaić się w ich trakcie do niezwykłego traktowania. Ojciec dbał o warunki bytowe podczas podróży, więc dla syna całe tournée było czasem poświęconym wyłącznie muzyce⁶³. Oznaczało to nie tylko dobre warunki do rozwoju wybitnego talentu, ale także mocne powiązanie w wyobraźni Mozarta muzykowania, sukcesu i przychylności wyższych sfer. Nie przypadkiem Amadé towarzyszy Wolfgangowi przez całą sztukę właśnie w szacie podarowanej przez Marię Teresę po jednym z pierwszych występów małego Mozarta. To wspomnienie z dzieciństwa ukazuje, jak Wolfgang widzi swoje szanse, by być popularnym i niezależnym. Niezależnym – czyli równym arystokracji. Amadé w szacie po synu cesarzowej jest obrazem tego, jak Mozart stosuje standardy grupy społecznej, od której równocześnie chce się wyzwolić. Owo „porcelanowe dziecko” jest zarazem reminiscencją Wolfganga z jego młodości i symbolem tego, w jakich społecznych ramach kompozytor wspomina osobiste przeżycia z dzieciństwa.

Ma to kilka ciekawych konsekwencji dla zrozumienia zarówno akcji *Mozarta!*, jak i jego recepcji oraz miejsca w austriackiej pamięci zbiorowej. Kunze wprowadza Amadé jako element nawiedzający dorosłe wcielenie artysty. Jest to nawiedzanie jednocześnie w obiegowym znaczeniu przyjścia ducha lub widma i w sensie analizowanego przez Carlsona *ghostingu*, procesu powtórzenia w teatrze⁶⁴. Za sprawą takiego podwójnego nawiedzania Wolfgang zbliża się do publiczności, bowiem powoduje ono, że i on, i widzowie pamiętają Mozarta podobnie – wszak „porcelanowe dziecko” jest ubrane tak, by być dużo

⁶¹ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 115.

⁶² Norbert Elias, *Mozart...*, s. 112.

⁶³ Tamże, s. 108.

⁶⁴ Marvin Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 7.

bardziej stereotypowym wizerunkiem Mozarta niż Wolfgang. Amadé to przeszłość Wolfganga, ale przeszłość, którą ten chce odzyskać i na nowo ożywić. By to zrobić, jego premierowe wcielenie zamawia nawet kopię słynnej czerwonej szaty. Taka próba nawiązania więzi z przeszłością przez strój – który można potraktować jako medium pamięci – jest zrozumiała. Gdy zestawimy ze sobą fakty z obu inscenizacji, prawda staje się dość ironiczna, bo to szata po Habsburgu. Wolfgang jako sługa w ich państwie próbuje zatem nobilitować się przez upodobnienie do nich i, zupełnie jak oni, wykorzystać wizerunek, by utrzymać w teraźniejszości przeszłą chwałę.

Wykonywana pod koniec musicalu piosenka *Mozart, Mozart!* jest pochwalnym hymnem na cześć bohatera, ale nie jako człowieka, lecz twórcy. Inne postaci po raz pierwszy dostrzegają w jej trakcie Amadé, a w scenografii wykorzystuje się ikoniczny wizerunek kompozytora, na którym oparto kostium „porcelanowego dziecka”. Ta scena wyraźnie pokazuje, że owa metaforyczna postać jest nie tylko przeszłością, lecz także przyszłością Mozarta – to symbolizowana przez nią twórczość będzie jego rozpoznawalnym na całym świecie dziedzictwem. Takie połączenie przeszłości, przyszłości i teraźniejszości (Amadé nie opuszcza Wolfganga, a ten ubiera się na jego wzór) sugeruje, że „porcelanowe dziecko” jest pamięcią *par excellence* – wiąże się w różnych społecznych i kulturowych kontekstach ze wszystkimi trzema porządkami czasowymi⁶⁵.

Amadé w swojej czerwonej szacie wyraźnie pokazuje więc, w jakim stopniu żywione przez Mozarta pragnienie dorównania arystokracji kształtowało jego życie i dziedzictwo. Można przypuszczać, że w dążeniu kompozytora, by być równym szlachcie, dużo było chęci odegrania się, udowodnienia szlachci-com, że kompozytor mieszczanin może być im równy dzięki swojemu talentowi. W późniejszym okresie życia historycznego Mozarta doszło do tego, że rzeczywiście dostał on tytuł szlachecki – przyznał mu go papież. Nie obnosił się jednak z tym zaszczytem, jakby uważał, że jedynym godnym go szlachectwem będzie uznanie za równego arystokracji za sprawą jego talentu, a w żadnym razie nie dzięki „zwyczajnemu” tytułowi⁶⁶. W *Mozarcie!* nobilitacja bohatera nie zostaje wprawdzie wspomniana, lecz sceny wiedeńskich kłótni z Colloredem (I/14) i potem z cesarskim urzędnikiem (II/11) wyraźnie pokazują, że Mozart nie chce stać się szlachcicem, a być uznanym za równego szlachcie za sprawą talentu i charakteru.

Dodajmy do tego, że w swoich licznych podróżach Wolfgang miał okazję zaobserwować, iż pisarze mogli już wtedy funkcjonować jako wolni artyści. To następny element ogromnego i bolesnego paradoksu życia Mozarta – chciał wywalczyć dla siebie własnym geniuszem to, co mimo wszystko nie było wówczas jeszcze możliwe dla muzyka. W *Mozarcie!* życie Wolfganga w Wiedniu jest przedstawione jako żywot niezależnego artysty, który z jednej strony

⁶⁵ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 20.

⁶⁶ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 121.

cieszy się wolnością, ale z drugiej walczy o pieniądze i nieudolnie stara się znaleźć równowagę między życiem towarzyskim a potrzebą tworzenia. W rzeczywistości taka egzystencja była dla niego koniecznością, a nie wyborem, marzeniem zaś – posada kompozytora na cesarskim dworze⁶⁷. Wiedeńskie inscenizacje *Mozarta!* nie poruszają tego tematu, a to, jak Kunze wspominał o nim w librecie z Hamburga⁶⁸, sugeruje, że starał się uzyskać efekt wręcz przeciwny: ukazać twórcę jako osobę gardzącą wszelkimi oficjalnymi stanowiskami. Historyczny twórca, jak twierdzi Elias, pragnął komponować muzykę nie na zamówienie pociągającego nim Colloreda⁶⁹, lecz wedle własnej fantazji i „sumienia artystycznego”⁷⁰. Ten interesujący termin wprowadza badacz na określenie poznawczej władzy artysty pozwalającej mu rozstrzygać, czy dane rozwiązanie w sztuce będzie dobre, czy nie. Autor podkreśla, że owo sumienie było szczególnie ważne u Mozarta, który nie przełamał kanonu artystycznego epoki, ale rozwinął go na własny sposób i tylko sam mógł rozsądzać, czy jego pomysły pasują do owego kanonu. Zarazem jednak kompozytor miał nadzieję, że będzie w stanie otrzymywać – zapewne na taką właśnie muzykę – dworskie zlecenia, a może nawet tworzyć ją jako nadworny muzyk w Wiedniu. Życie „wolnego artysty” zarabiającego koncertami i lekcjami było dla niego złem koniecznym, jedynym sposobem na ucieczkę od reguł narzucanych mu przez Colloreda⁷¹.

W inscenizacji wiedeńskiej z 2015 roku Leopold dwa razy (I/10; II/7) poucza syna, by ten komponował prościej, a w dodatku cesarz wspomina, że w jego partyturze *Urowadzenia z Seraju* jest „okrutnie dużo nut” (II/1)⁷². Przedstawianie Mozarta jako kompozytora wyprzedzającego swoją epokę jest jednak nieco jednostronne. Jego biografowie zwracają uwagę na to, że bardzo twórczo rozwinął styl epoki, ale nie wypracował własnego⁷³. Sylvester

⁶⁷ Tamże, s. 141.

⁶⁸ W librecie inscenizacji w Hamburgu kłótnia o Wielką Rewolucję Francuską między Mozartem a dworskim urzędnikiem została rozbudowana: urzędnik wspomina, że Mozart starał się o posadę dworskiego kompozytora, ale z takimi poglądami nie ma na nią szans, a Wolfgang odparowuje, że nie potrzebuje żadnej posady, bo jest wolnym artystą (Michael Kunze, Sylvester Levay, *Mozart! Libretto...*, s. 84). W wiedeńskiej inscenizacji z 2015 roku cała scena została zastąpiona kłótnią Wolfganga z Colloredem o niezależność, ale wymianę zdań z urzędnikiem można było do niedawna usłyszeć w inscenizacji *Mozarta!* w reżyserii Miklósa Gábora Kerényiego w Teatrze Operetkowym w Budapeszcie.

⁶⁹ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 146.

⁷⁰ Tamże, s. 73.

⁷¹ Tamże, s. 47.

⁷² Częściej można spotkać uproszczoną wersję cytatu – „za dużo nut” – a Kunze także przemycą ją do *Mozarta!* W takiej postaci uwagę cesarza powtarza bowiem dworski kompozytor Antonio Salieri. Warto zauważyć, że jest to podwójne odwołanie – Kunze z jednej strony pozwala wybrzmieć ze sceny najbardziej znanej wersji powiedzenia, a z drugiej stwarza przestrzeń do kłótni Wolfganga z Salierim. Pierwsze sceny drugiego aktu *Mozarta!* w wersji z 2015 roku zdają się sugerować, że dalej nastąpi konflikt znany z *Amadeusza*, co być może jest pewną formą gry z widownią.

⁷³ John Rosselli, *The Life of Mozart...*, s. 4.

Levay, który skomponował *Mozarta!*, twierdzi zresztą, że Mozart jest największym kompozytorem w dziejach świata, ale on sam lubi bardziej tych artystów, którzy w większym od niego stopniu zrewolucjonizowali muzykę⁷⁴. Według Eliasa to, że muzyka Mozarta nie była skrajnie rewolucyjna, uczyniło ją tym bardziej przemawiającą do ludzi. Była perfekcyjna i zrozumiała w swojej perfekcyjności, bo „pozostała wśród tradycyjnych kanonów”⁷⁵.

Jednocześnie Elias przyznaje, że nawet mimo tego muzyka Mozarta wyrsała ponad oczekiwania jego współczesnych. Sprawilo to, że był on jednym z pierwszych artystów porzuconych przez publiczność, która go nie rozumiała – jednym z pierwszych, a więc cierpiących także przez wyjątkowość swojej złej sytuacji. *Mozart!* trafnie prezentuje zatem jego położenie jako niezrozumianego artysty, nie tłumaczy za to wprost drugiej strony medalu – uzależnienia Mozarta od kanonów sztuki dworskiej, które utrudniało mu artystyczne i mentalne wyrwanie się spod wpływu arystokracji. Wyjaśnia ją za to pośrednio, bo figurę Amadé można rozumieć między innymi jako metaforę tej zależności – własny geniusz jest dla Wolfganga malutkim książęciem, dzieckiem w szacie po synu cesarzowej.

Trudno orzec, co Mozart myślał o Wielkiej Rewolucji Francuskiej, zaś kłótnia o nią wydaje się wymysłem Kunzego. Pozostaje jednak faktem, że w staraniach o dworską posadę zaszkodziły Mozartowi między innymi jego liberalne sympatie. Zwrotnym momentem w odwracaniu się towarzystwa dworskiego od artysty stała się premiera *Wesela Figara*, opery z jego muzyką, która była uznawana za krytykę absolutyzmu⁷⁶. Choć w procesie adaptacji na operę sztuka została pozbawiona swoich najbardziej radykalnych ataków na arystokrację, spotkała się w Wiedniu z bardzo chłodnym przyjęciem i została zdjęta po dziesięciu wystawieniach⁷⁷. Szczególnie negatywnie na przyszłość Mozarta wpłynęło to, że w związku z „antymonarchistyczną” premierą odwrócił się od niego sam cesarz⁷⁸.

Nie należy się więc dziwić, że twórcy *Mozarta!* wspominają o austriackości i niemieckości stosunkowo rzadko. Nie chodzi tu raczej wyłącznie o to, że świadomość narodowa we współczesnym tego słowa rozumieniu jest zjawiskiem sięgającym korzeniami XIX wieku⁷⁹. Za odsunięciem w cień tego kontekstu przemawia również to, że główny bohater musicalu, Wolfgang Amadeusz Mozart, przybywał do Wiednia jako stolicy nie tylko Austrii czy Rzeszy Niemieckiej, ale też całego swojego świata. Był to świat zarówno mieszczanina

⁷⁴ Sylvester Levay, *So spiegeln die Figuren in „Mozart!” alle etwas vom Leben wider*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2015, nr 4, s. I-008.

⁷⁵ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 41.

⁷⁶ Tamże, s. 40-41.

⁷⁷ Informacje z ekspozycji stałej muzeum Mozarthaus.

⁷⁸ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 40.

⁷⁹ Lonnie Johnson, *Central Europe. Enemies, Neighbors, Friends. Second Edition*, Oxford University Press, Oxford 2002, s. 136.

z prowincjonalnego Salzburga, jak i bywałego w Europie artysty zainteresowanego ideami oświecenia. Musical Kunzego pokazuje, że Mozart nie znalazł w Wiedniu tego, czego szukał – przynajmniej nie wśród arystokracji – nie wgłębia się jednak w to, że muzyk poszukiwał spełnienia właśnie w Wiedniu z powodu legendy tego miasta, której podstawy wygasają dokładnie w okresie jego pobytu. Austria coraz bardziej traciła wpływy w Świętym Cesarstwie, w którym dominację stopniowo przejmowały Prusy. W tym samym czasie cesarz Józef II przez zwrot ku autorytaryzmowi stracił reputację zbawcy ludzkości i wielkiego człowieka oświecenia. Libretto *Mozarta!* pokazuje Wiedeń jako miasto przeżarte intrygami, pełne uprzedzeń i nieprzychylnych buńczucz-nemu kompozytorowi. Nie ukazuje jednak tego, że zmierzch życia Mozarta zbiegł się ze zmierzchem dwóch możliwości Austrii na światową dominację – starego snu o monarchii uniwersalnej i oświeceniowego marzenia o stolicy postępowego świata.

Jak podkreśla Elias, Mozartowi bardzo zależało na odniesieniu sukcesu właśnie w Wiedniu, wydawało się, że żadna miara powodzenia w innych miejscach nie była mu w stanie wynagrodzić porażki w tym obszarze. Tym samym – że umierał z poczuciem niespełnienia, chociaż miał świadomość, że jego dzieła są wybitne⁸⁰. Musical Kunzego skupia się więc na postaci, która nigdy nie pogodziła się z tym, że Wiedeń nie jest optymalnym miejscem na realizację jej ambicji. Trudno orzec, na ile Mozart nie zauważył, że pozycja tego miasta się zmieniła, a na ile po prostu nie był w stanie zapomnieć o swoich wcześniejszych związanych z nim aspiracjach. Bez względu na to, który punkt widzenia przyjmiemy, opowiadanie o schyłku XVIII wieku z perspektywy Mozarta pozwala krytykować Wiedeń i zarazem stawiać go w centrum świata. Nie można powiedzieć, że musical Kunzego portretuje to miasto pozytywnie – głównego bohatera spotyka w nim wiele problemów i rozczarowań, a piosenka *Hier in Wien!* opisuje Wiedeń jako miasto intryg i obłudy. Niewątpliwie jednak przedstawia je jako najważniejsze dla scenicznego świata. Pomija nawet to, że Mozart w trakcie swoich wiedeńskich lat odnosił sukcesy także w Pradze i to tam przeprowadził premierę *Don Giovanniego*. Podobny zabieg wykonał zresztą Shaffer w *Amadeuszu* – zarówno w jego wersji scenicznej, jak i filmowej *Don Giovanni* miał premierę w Wiedniu. Możliwe, że i w przypadku dramatu, i musicalu chodzi po prostu o dramaturgiczną wygodę – nie trzeba dodawać Pragi jako kolejnego miejsca akcji na potrzeby jednej sceny. W rezultacie powstaje jednakże opowieść, w której wszystko, co istotne na ostatnim etapie życia kompozytora, dzieje się w stolicy państwa Habsburgów, stającej się centrum (jego) świata. Wiedeń z *Mozarta!* można krytykować, ale nie powinno się go ignorować.

⁸⁰ Norbert Elias, *Mozart...*, s. 9–10.

Austria Sisi – druga połowa XIX wieku

Cesarzowa Elżbieta żyła w czasach, o których wiemy stosunkowo dużo, ale których zrozumienie wymaga zerwania z pewnymi nawykami myślowymi. Druga połowa XIX wieku to bowiem czas powstania „c.k.”, czyli cesarsko-królewskich Austro-Węgier, tworu często traktowanego jako legendarny i dwuznaczny – na poły nostalgiczny, a na poły karykaturalny. Pierwszy rozbiór Polski nastąpił jeszcze za życia Mozarta, ale to za sześćdziesięcioośmioletniego panowania Franciszka Józefa, a więc w latach 1848–1916, ukształtowały się żywe do dzisiaj wyobrażenia o cesarskiej Austrii. W obrazie tych czasów przedstawionym w *Elisabeth* pewne elementy mogą się wydać bardzo znajome, a z drugiej strony innych, równie rozpoznawalnych składowych będzie brakować⁸¹.

To, co musical Kunzego pokazuje nam z życia ówczesnej Austrii, warto podzielić na dwie części – sytuację polityczną kraju z jednej strony, a sytuację w rodzinie cesarskiej z drugiej. Dla większej jasności najpierw opiszę tu pierwszy z wymienionych wątków, potem porównam go z opracowaniami historycznymi, a następnie postąpię analogicznie z drugim wątkiem. Liczby w nawiasach oznaczają odwołania do scen z *Elisabeth* według notacji przyjętej w aneksie pierwszym.

Austria w *Elisabeth* – sytuacja polityczna

W *Elisabeth* Franciszek Józef jest ukazany jako władca słaby, wyraźnie podatny na wpływy matki Zofii i prowadzący pod jej naciskiem konserwatywną, prokościelną, kontrrewolucyjną politykę. Na arenie międzynarodowej jest on niezdeterminowany, co doprowadza do postępującej izolacji państwa (I/3). Niezbyt skutecznie radzi sobie także z problemami wewnętrznymi – między innymi epidemiami i grożącym państwu bankructwem (I/12). Wśród wiedeńczyków panuje rezygnacja i przekonanie o rychłym rozpadzie państwa, o czym mieszczanie starają się zapomnieć w kawiarniach (I/10). Niższe warstwy społeczne głodują, powoli budzi się w nich gniew na wykorzystujących ich arystokratów (I/13). W latach 80. XIX wieku gniew ten przybiera nacjonalistyczne i antysemityczne oblicze, a okazujący go wiedeńczycy uważają Habsburgów – zwłaszcza Elżbietę i arcyksięcia Rudolfa – za sprzymierzonych z Żydami. Austriaccy nacjonaści pragną połączenia z Prusami (II/10).

⁸¹ Obszerne porównanie między librettem *Elisabeth* a źródłami historycznymi, przede wszystkim biografią cesarzowej pióra Brigitte Hamann, można znaleźć w pracy magisterskiej Birgit Rommel. W swoim podsumowaniu tej tematyki cytuję dzieło Rommel, gdy jej zestawienia wystarczą, a inne źródła – gdy dany wątek wymaga rozbudowania. Zob. Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe wird Elisabeth. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Erfolgsmusicals”, praca magisterska (promotor Brigitte Marschall), Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Wiedeń 2007.

O Węgrach dowiadujemy się początkowo tyle, że burzą się przeciwko cesarzowi i należy ich uspokoić. Cesarska para zjednuje ich sobie w trakcie wizyty na Węgrzech dzięki urodzie Elżbiety i plotkom, jakoby popierała ona węgierską niezależność (I/9). Po raz kolejny widzimy przedstawicieli tego narodu w momencie powstania Austro-Węgier. Wiwatują wtedy na cześć cesarskiej pary, a zwłaszcza Elżbiety, ale też marzą o przyszłym upadku Habsburgów. Lucheni uważa nawet, że nadanie Węgrom większych praw wydało cesarstwo w szpony ruchów nacjonalistycznych (II/1).

W poszczególnych scenach spektaklu dyplomatyczne problemy cesarza dotyczą albo Węgrów (I/9), albo państw ościennych – zazwyczaj Francji, Anglii i Rosji (I/3, 9). Metaforyczna scena „tonącego świata” ukazuje upadek starego porządku przez odegranie śmierci władców i władczyń spokrewnionych z Franciszkiem i Elżbietą – władców Bawarii, Meksyku, Neapolu i Alençon – oraz przedstawia Franciszka jako sternika niezdolnego utrzymać kursu „statku”, na którym znajdują się oni wszyscy wraz z Sisi (II/16).

Austria w historiografii – sytuacja polityczna

Na ile obraz zawarty w *Elisabeth* odpowiada historycznemu stanowi rzeczy? To bardzo trudne pytanie, gdyż okres rządów Franciszka Józefa do dzisiaj budzi zażarte spory historyków w Austrii i poza nią. Temat jest o tyle znaczący, że przynależność do ówczesnej monarchii Habsburgów stanowi epizod w historii wielu współczesnych państw: Austrii, Węgier, Czech, Polski, Chorwacji, Słowacji, Słowenii, Ukrainy, Rumunii oraz Bośni i Hercegowiny. Oceny monarchii naddunajskiej po jej upadku nie były czysto akademickimi dociekaniem, a ważnym elementem pamięci funkcjonalnej w nowo powstałych państwach. Jako takie w dużej mierze zależały od ich doraźnych potrzeb politycznych. Według Waldemara Łazugi mocny krytycyzm wobec Austro-Węgier i przekonanie, że ich rozpad uwolnił poszczególne narody z „więzienia ludów”, miały przez kontrast poprawić opinię o nowych państwach i wiarę w sensowność ich istnienia⁸². Na końcu rozdziału omawiam jeden z nieco bardziej odległych czasowo subiektywnych sądów, najważniejszy dla przedstawienia wydarzeń z XIX wieku w *Elisabeth* – opinię Austriaków z końca XX stulecia. Teraz zaś postaram się przybliżyć fakty o tym okresie, które dzięki ich podobnemu ukazaniu w różnych źródłach można uznać za stosunkowo bezdyskusyjne.

W opracowaniach na omawiany temat dość jednoznacznie zostaje potwierdzona opinia, że Franciszek Józef pozostawał pod mocnym wpływem matki, przynajmniej w pierwszym okresie swoich rządów. Trudno za to znaleźć ostateczną odpowiedź na pytanie, na ile była to kwestia jego osobowości, a na ile

⁸² Waldemar Łazuga, *Monarchia habsburska. Między idealizacją a alienacją*, Instytut Historii UAM, Poznań 2010, s. 31.

młodzieńczej niedojrzałości w chwili przejmowania władzy. Władca ten objął bowiem tron cesarski nagle, w wieku 18 lat. Nowy cesarz był potrzebny, gdyż jego poprzednik, dręczony napadami epilepsji Franciszek I Dobrotliwy, został skłoniony do abdykacji, kiedy uczestniczący w Wiośnie Ludów buntownicy domagali się odnowy państwa. Nie w pełni przygotowany do objęcia rządów młodziemiec z początku wydawał się zwolennikiem władzy konstytucyjnej, wnet jednak wydał *Patent sylwestrowy* zapowiadający absolutystyczne rządy⁸³.

Gdy ustało wrzenie wewnętrzne będące następstwem Wiosny Ludów, głównym problemem stały się wojny. Austria straciła w ich wyniku posiadłości we Włoszech, a nie wspierając Rosji w wojnie krymskiej, utraciła także tego cennego sojusznika⁸⁴. Od początku rządów Franciszka słabła też pozycja Austrii wśród krajów niemieckich. Świadoma tego Zofia starała się wywalczyć dla syna rękę arystokratki z jednego z niemieckich rodów panujących – Helena z Bawarii była trzecim wyborem po kandydatkach z Prus i Saksonii. Jak wiemy, młody cesarz zamiast niej pokochał jednak jej młodszą siostrę Elżbietę. Wierząca bardziej w funkcje i role niż w cechy jednostek Zofia uważała zresztą początkowo, że wybór jej syna jest bez znaczenia, grunt, że poślubi katolicką bawarską księżniczkę, mniejsza – Helenę czy Elżbietę⁸⁵.

Mocno związane z relacjami z krajami niemieckimi było nie tylko małżeństwo z Sisi, ale także ugoda z Węgrami. W 1866 roku doszło do przegranej wojny z Prusami⁸⁶, co sprawiło, że cesarz musiał umocnić swoją pozycję w polityce wewnętrznej. Zjednanie sobie Węgrów, drugiej co do liczebności grupy etnicznej państwa⁸⁷, mogło pozwolić na osiągnięcie tego celu. Doprowadziło to do powstania w 1867 roku dualistycznej monarchii austro-węgierskiej, co łączyło się z nadaniem przekształconemu państwu konstytucji, która ograniczała władzę monarszą⁸⁸. Jeden z zapisów tego dokumentu zabraniał jakiegokolwiek formy dyskryminacji poddanych ze względu na pochodzenie etniczne bądź wyznanie⁸⁹.

Mimo tej konstytucyjnej obrony równości wyznaniowej i etnicznej dualistyczna monarchia nie rozwiązała problemów narodowościowych. Większymi wpływami politycznymi zaczął się cieszyć jeden naród – Węgrzy – ale inne grupy etniczne wchodzące w skład cesarstwa tym bardziej czuły brak niezależności. Zwłaszcza w węgierskiej części państwa mniejszości etniczne zaczęły mocniej walczyć o swobody. Rozumiały bowiem, że nie mogą już liczyć na ochronę Wiednia przed dominacją Madziarów, którzy mimo zapisów

⁸³ Stanisław Grodziski, *Franciszek Józef I*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 2006, s. 52, 62.

⁸⁴ Tamże, s. 80–90.

⁸⁵ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 22–23, 32.

⁸⁶ Henryk Wereszycki, *Pod berłem Habsburgów. Zagadnienia narodowościowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 191.

⁸⁷ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 226.

⁸⁸ Stanisław Grodziski, *Franciszek Józef I...*, s. 118.

⁸⁹ Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem...*, s. 17.

konstytucji prowadzili politykę madziaryzacji innych narodowości⁹⁰. Także Węgrzy dążyli do rozluźnienia unii z Austrią. W austriackiej części monarchii problemem był z kolei separatyzm Czechów oraz nacjonalizm grup pragnących ściślejszej współpracy z Prusami⁹¹.

Na konstytucyjnym zakazie dyskryminacji właściwie najwięcej skorzystali Żydzi, którzy dzięki niemu mogli swobodnie osiedlać się w największych ośrodkach monarchii i cieszyć się większą wolnością niż dotychczas⁹². Ich rolę jako „głównych wygranych” konstytucyjnych swobód można tłumaczyć tym, że była to jedna z niewielu europejskich grup etnicznych, która w pierwszej połowie XIX wieku nie doświadczyła jeszcze „przebudzenia narodowego”. W tym okresie nie rozwijała się wśród niej świadomość przynależności do osobnego, domagającego się własnego państwa narodu, a wyobrażenie o tym, co to właściwie znaczy być Żydem, stawało się raczej mniej niż bardziej konkretne. Zmieniło się to dopiero pod koniec XIX wieku za sprawą ruchu syjonistycznego⁹³. Dla innych ludów monarchii gwarancja swobód bez szans na polityczną autonomię była więc niewystarczająca przez wzgląd na ich narodowe ambicje, ale dla Żydów wystarczyła. Smutnym paradoksem jest to, że uzyskana przez nich wolność przyczyniła się z kolei do wzrostu antysemitycznych nastrojów. Ponieważ wykształceni, spełnieni zawodowo Żydzi byli nowym zjawiskiem w miastach monarchii, łatwo ogniskowali zazdrość ich mieszkańców i stawali się kozłami ofiarnymi w chwilach kryzysu⁹⁴. Zarówno więc ponure proroctwa Lucheniego o rozszalałych nacjonalistach, jak i hasła z przedstawionej w *Elisabeth* demonstracji austriackich antysemitów znajdują potwierdzenie w opracowaniach historycznych.

Franciszek Józef łatwo odnalazł się w nowym ustroju konstytucyjnym, jednakże jego osłabione państwo popadało w stopniową zależność od niedawno powstałych Niemiec. Na zjeździe berlińskim (z udziałem cesarzy Austro-Węgier, Niemiec i Rosji) w 1872 roku podjęto postanowienia, które doprowadziły do ekspansji monarchii habsburskiej na Bałkanach. Z czasem skłóciło to Austro-Węgry z Rosją (co od początku było planem Bismarcka) i spowodowało powstanie trójprzymierza⁹⁵ – sojuszu Austrii, Niemiec i Włoch, który potem, jako blok „państw centralnych”, stanowił jedną ze stron I wojny światowej.

W porównaniu ze zrekonstruowanym powyżej przebiegiem wydarzeń, ten przedstawiony w *Elisabeth* pomija dwie bardzo istotne geopolitycznie kwestie – państwa niemieckojęzyczne poza Austrią oraz państwa monarchii poza Austrią i Węgrami. Sprawy innych narodów monarchii (poza Żydami) czy

⁹⁰ Henryk Wereszycki, *Pod berłem Habsburgów...*, s. 229.

⁹¹ Stanisław Grodziski, *Franciszek Józef I...*, s. 169.

⁹² Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem...*, s. 17.

⁹³ Lonnie Johnson, *Central Europe...*, s. 143.

⁹⁴ Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem...*, s. 18.

⁹⁵ Stanisław Grodziski, *Franciszek Józef I...*, s. 123–125.

choćby postaci z nich pochodzące nie pojawiają się w spektaklu w ogóle. Prusy jako partner polityczny także nie są nigdzie wspomniane, choć demonstranci w piosence *Nienawiść* podnoszą między innymi hasła *Niemcy dla Niemców!* oraz *Anschluss*⁹⁶ do Prus!⁹⁷ Jak wyjaśnić te pominięcia?

Co interesujące, dramaturdzy odpowiedzialni za *Elisabeth* przedstawiają dwie różne interpretacje tej kwestii. Peter Back-Vega, który pracował nad inscenizacją premierową w 1992 roku w Theater an der Wien, twierdzi, że nie trzeba poruszać wątku narodowościowego w *Elisabeth*, ponieważ Franciszek Józef jest w niej uniwersalnym symbolem upadku konserwatywnego, monarchistycznego porządku. W związku z tą uniwersalnością historyczne powody rozpadu jego państwa schodzą na dalszy plan⁹⁸. Dramaturżka inscenizacji z 2012 roku Elisabeth Gruber utrzymuje z kolei, że dla każdego Austriaka oczywiste jest, że monarchia Habsburgów była wieloetniczna i jej problemy miały w dużej mierze charakter narodowościowy. Z jej perspektywy Kunze wykorzystuje w *Elisabeth* relację z Węgrami, by na pojedynczym przykładzie pokazać ogólniejszy mechanizm stosunków narodowych w cesarstwie⁹⁹. Nie jestem w stanie jednoznacznie stwierdzić, które z tych stanowisk jest bliższe prawdy, ale przy omawianiu stanowiska Austriaków wobec ich przeszłości pod koniec XX wieku pokażę, które wydaje się bardziej prawdopodobne.

Wykraczającym poza ramy czasu akcji *Elisabeth*, ale kluczowym wydarzeniem ostatnich lat panowania Franciszka Józefa jest z pewnością aneksja Bośni i Hercegowiny w 1908 roku. Krok ten potwierdzał tylko prawnie stan utrzymujący się od 30 lat, jednak zepsuł stosunki z Rosją i doprowadził do rozpowszechnienia się na Bałkanach organizacji antyaustriackich. To zaś było przyczyną zabójstwa arcyksięcia Franciszka Ferdynanda i wybuchu I wojny światowej. W trakcie tego konfliktu Franciszek Józef zmarł na zapalenie płuc 21.11.1916 roku, a jego następca, Karol I, abdykował 11.11.1918 roku. W Wiedniu proklamowano republikę. Polacy i Czesi już wcześniej ogłosili niepodległość, a Węgrzy wycofali wojska z frontu dla obrony własnych granic. Cesarstwo austro-węgierskie przestało istnieć¹⁰⁰.

Libretto *Elisabeth* nie zawsze przedstawia tylko wydarzenia rozgrywające się za życia cesarzowej Sisi. W piosence *Hass* (II/10) zostaje ukazany rozwój antysemityzmu i nacjonalizmu w XX wieku. Takie spojrzenie w przyszłość

⁹⁶ *Anschluss* – przyłączenie. Nie tłumaczę tego terminu, gdyż jego niemiecka forma jest używana w języku polskim na oznaczenie przyłączenia I Republiki Austriackiej do III Rzeszy w 1938 roku, a wykorzystanie go w librecie *Elisabeth* uważam za odwołanie do tego wydarzenia.

⁹⁷ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Libretto*, Sisi Music/Edition Butterfly, Hamburg 2016, s. 104–105.

⁹⁸ Na podstawie rozmowy przeprowadzonej przeze mnie w Wiedniu z Peterem Back-Vegą w czerwcu 2018 roku.

⁹⁹ Na podstawie rozmów przeprowadzonych przeze mnie w Wiedniu z Elisabeth Gruber w maju i czerwcu 2018 roku.

¹⁰⁰ Stanisław Grodziski, *Franciszek Józef I...*, s. 173–174, 194–195.

nie jest jednak wykorzystane w scenie podsumowującej wątek upadku starego porządku – scenie *Na pokładzie tonącego świata* (II/16). Prezentuje ona krewnych Elżbiety i Franciszka ginących lub tracących rozum w drastycznych okolicznościach, po czym na „pokład” wchodzi Franciszek Józef, trzymający w dłoniach koło sternika w postaci ogromnego godła Habsburgów. Cesarz wreszcie dostrzega Śmierć i kłóci się z nią o to, kto więcej dał Elżbiecie – on sam bezpieczeństwo i tradycję, Śmierć wolność. Śmierć podaje Lucheniemu pilnik, którym ten zabija Sisi, a Franciszek bezskutecznie próbuje go powstrzymać. Wizualnie efektowny obraz tonącego statku – osiągnięty dzięki mgłę, migającemu oświetleniu i ruchom sceny obrotowej – naprawdę wygląda na koniec całego świata, a jednak treść tej części dzieła dotyczy zasadniczo śmierci kilku osób. Czyj to właściwie koniec? I kto go widzi?

Ów „tonący świat” jest opisywany w streszczeniach spektaklu jako „koszmar”¹⁰¹, a inscenizacja pozwala domyślać się, że – przynajmniej według reżysera Harry’ego Kupfera – jest to koszmar Elżbiety. Przez cały ten fragment na skraju podniesionej sceny obrotowej leży Sisi, spoglądając poza krawędź „tonącego świata” z szokiem i przerażeniem. Nawet gdy Śmierć i cesarz kłócą się o nią, nie dostrzegają jej, a ona tylko zasłania uszy – zdaje się to sugerować, że wszystko odbywa się w jej umyśle.

Co ciekawe, wydane w formie książkowej libretto inscenizacji wiedeńskiej z 2012 roku zawiera didaskalia, według których w scenie tej poza wzmiankowanymi wyżej tragediami krewnych pary cesarskiej mają się pojawić także inne elementy. W tekście widnieją „nacionaliści wyciągający różne flagi i okładający się nimi nawzajem” oraz „Bismarck zmuszający sobowtóra Franciszka Józefa do ukłęknięcia z karabinem w rękę”, jak również młody Rudolf zabijający kota oraz dorosły Rudolf zabijający siebie i swoją kochankę Mary Vetserę w Mayerling. Libretto ani słowem nie wspomina o jednoczesnej obecności Elżbiety¹⁰².

Susanne Vill, teatrołożka i muzykolożka pracująca na Uniwersytecie Wiedeńskim, uważa, że pomijanie pewnych wątków politycznych przez autorów *Elisabeth* może być po prostu konsekwencją przedstawiania wydarzeń z perspektywy Sisi, której udział w sprawach politycznych był stosunkowo ograniczony¹⁰³. Różnica między librettem a inscenizacją zdaje się potwierdzać to przypuszczenie: w tekście widzimy szerszy ogląd zdarzeń, który śni się Franciszkowi Józefowi, na wiedeńskiej scenie zaś – mniej polityczny sen Sisi. Oczywiście, jak wielokrotnie podkreśla Brigitte Hamann¹⁰⁴, mimo małego udziału cesarzowej w polityce państwa jej polityczna świadomość była

¹⁰¹ Zob. np. Peter Back-Vega (red.), *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay*, HitSquad Records, Hamburg 2006, s. 6; Tobias Hell, *Inhalt*, w: Julia Ufer, Natascha Grabner, Elisabeth Gruber (red.), *Elisabeth*, Vereinigte Bühnen Wien, Wiedeń 2012, s. 5.

¹⁰² Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 116–117.

¹⁰³ Na podstawie rozmów z Susanne Vill w Wiedniu, maj 2018 roku.

¹⁰⁴ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 6, 220 i dalsze.

bardzo wysoka. Dla cesarzowej tragedie jej bliskich pozostawały jednak zapewne bardziej osobistym szokiem niż wydarzenia polityczne. Tak tonie świat w wizji Sisi, która, co również nieustannie podkreśla Hamann, uważała się za osobę prywatną¹⁰⁵. Posługując się terminami z zakresu badań pamięci, można stwierdzić, że to śmierci tych postaci sprawiają, że w społecznych ramach pamięci cesarzowej czas jej życia jest czasem rozpadu monarchii.

Taka wizja upadku starego ładu, choć subiektywna, nie jest do końca błędna. To właśnie smutny koniec przedstawionych na scenie person znamionował śmierć pewnej epoki. Epoki, w której jednostki takie jak Maksymilian, cesarz Meksyku czy Ludwik, książę Bawarii były władcami, panami i symbolami swoich państw. Pamiętając, że historyczna Elżbieta uważała monarchię za system przestarzały¹⁰⁶, przedstawienie końca „starego świata” jako jej koszmaru o upadku koronowanych krewnych dobrze pasuje do koncepcji tej postaci.

Ponownie napotykaemy sytuację, w której interpretacja wydarzeń politycznych za panowania Franciszka Józefa jest w *Elisabeth* przemyślana i wewnętrznie spójna, ale zarazem uproszczona pod względem politycznym i narodowościowym. Wskazuje to na ogromne napięcie decydujące o różnorodności, ale czasami także niespójności libretta. Musical ten opowiada o upadku pewnej epoki przez pryzmat doświadczeń osoby, która widząc ten schyłek, odcięła się od „epokowych” wydarzeń i próbowała żyć jako osoba prywatna. To, jak bardzo wybór Elżbiety na główną bohaterkę spektaklu wpływa na przedstawianie w nim kwestii politycznych, kieruje nas ku tematowi jej najbliższego otoczenia – tego, jak twórcy *Elisabeth* pokazują dwór wiedeński za życia cesarzowej. To właśnie w tym wątku kryje się bowiem wyjaśnienie politycznej bierności protagonistki.

Austria w *Elisabeth* – sytuacja na dworze

W pierwszych scenach *Elisabeth* widzimy dwa kontrastowo ukazane dwory – stosunkowo nieformalny ród książęcy Wittelsbachów w ich letniej rezydencji Possenhofen (I/1, 2) oraz sztywny ceremoniał audiencji u Franciszka Józefa w wiedeńskim Hofburgu (I/3). U Wittelsbachów głowa rodziny, książę Maksymilian, zdaje się żyć zupełnie swobodnie i ignorować etykietę. Surowiej wychowywana jest tylko starsza siostra Sisi, Helena, co przynosi owoce, gdy okazuje się, że Zofia wybrała ją na przyszłą cesarzową Austrii (I/2). To, że Franciszek Józef zakochuje się nie w niej, lecz w Elżbiecie, jest ogromnym szokiem i dla ich matki Ludwiki, i dla Zofii (I/4).

Kontrast między dwoma dworami, od początku wyraźny, nabiera wymiarów tragedii, gdy Sisi wchodzi w świat wiedeńskiej arystokracji jako nowa cesarzowa. Franciszek ostrzega ją, że w życiu panujących mało jest czasu

¹⁰⁵ Tamże, s. 9.

¹⁰⁶ Tamże, s. 5.

na prywatne szczęście (I/5), a Maksymilian przewiduje, że Wiedeń odbierze jego córce radość życia (I/7). Tuż po ślubie Sisi czuje się przytłoczona ciągłą uwagą wszystkich wokół (I/7), a Zofia zabiera się za jej, wedle słów Lucheniego, „tresurę”. Krytykuje „schłopiałe” nawyki synowej i ignoruje jej życzenia. Franciszek Józef staje po stronie matki, zalecając żonie posłuszeństwo wobec niej (I/8). Zofia odbiera Sisi jej dzieci zaraz po urodzeniu i sama je wychowuje, najstarszą wnuczkę nawet nazywa swoim imieniem (I/9).

Elżbieta posługuje się szantażem – gdy Franciszek chce zabrać ją ze sobą na Węgry, zgadza się tylko pod warunkiem, że wezmą ze sobą dzieci, co niestety kończy się chorobą i śmiercią małej Zofii (I/9). Potem zaś Sisi grozi zawieszeniem stosunków małżeńskich, jeśli mąż nie odda jej pieczy nad wychowaniem ich jedyne go syna Rudolfa (I/12). W inscenizacjach z 2003 i 2012 roku widzimy zresztą, że kobieta już wcześniej próbowała sprowadzić do siebie Rudolfa z pomocą damy dworu, ale Zofia zastraszyła dwórkę i udaremniła przenosiny (I/11).

Z czasem władczyni zaczyna pielęgnować swoją olśniewającą urodę, widząc w tym drogę do wolności (I/12). Stosuje kąpiele w mleku i wymyślne kuracje. Jej własne piękno tak ją fascynuje, że napawając się nim, trzyma cesarza na dystans nawet wtedy, gdy ten zgadza się na jej ultimatum w sprawie Rudolfa (I/14). Zresztą Rudolf narzeka jakiś czas później, że matka za rzadko jest przy nim (II/3).

Skupiona wokół Zofii koteria dworska wydaje się przerażona rosnącymi wpływami Sisi i planuje przełamać jej władzę nad cesarzem, sprowadzając mu prostytutkę (II/5, 6). Franciszek zaraża się chorobą weneryczną, którą przekazuje żonie (II/7). Ta zaś uznaje to za zwolnienie ze zobowiązań wobec niego i zaczyna podróżować po całej Europie, coraz rzadziej przebywając w Wiedniu (II/8). Inscenizacje z 2003 i 2012 roku pokazują, że romans nie zmniejszył uwielbienia Franciszka dla żony – a gdy odkrywa on, kto zaplanował jego „przygodę”, zwraca złość ku matce (II/8). W tych wersjach sztuki ukazano też kłótnię w następnym pokoleniu: Rudolf krytykuje ojca za jego konserwatywną politykę, ale Franciszek nie słucha tych argumentów (II/10).

Gorzko ironicznym podsumowaniem różnic między dworami bawarskim i wiedeńskim jest seans spirytystyczny, w trakcie którego Elżbieta przypadkowo nawiązuje kontakt ze zmarłym ojcem. Uświadamia on jej, że „wyzwalając się” z okowów ceremoniału, popadła tylko w jeszcze głębszą niewolę (II/11). Jakiś czas potem Rudolf prosi ją o wstawiennictwo u cesarza, ale Sisi nie chce o nic upraszać męża (II/12), a zrozpaczony tym następca tronu zabija się (II/13). Krótko po tym wydarzeniu Franciszek po raz ostatni próbuje nakłonić żonę do powrotu na dwór, ta jednak uważa, że nie może do tego dojść, ponieważ za bardzo się różnią (II/15).

Austria w historiografii – sytuacja na dworze

Konflikt między Elżbietą a ceremoniałem dworu Habsburgów określił całe jej życie w Hofburgu. Opracowania na temat XIX wieku w Austrii zgadzają się co do tego, że za czasów Sisi najważniejszą strażniczką habsburskich reguł i zobowiązań była arcyksiężna Zofia. Spór między tymi kobietami i systemami wartości, które reprezentują, jest jednak ukazany w musicalu jako ostrzejszy, niż był w rzeczywistości. Tak jak przy analizie przedstawienia sytuacji politycznej warto było wybiec dalej, ku I wojnie światowej i śmierci Franciszka Józefa, tak w tej historii trzeba wrócić w przeszłość, głębiej nawet niż do czasów Mozarta. Reguły życia na dworze, które poróżniły Elżbietę, Zofię i Franciszka Józefa, wynikają bowiem z opisanej na początku rozdziału długiej historii rodziny cesarskiej.

Sisi zderzyła się na wiedeńskim dworze nie z jedną surową teściową, lecz z wielowiekową tradycją dbania o godność zawsze ambitnej, ale nie zawsze potężnej rodziny. Zofia wychowała swoje dzieci w duchu, którego nauczyła się z kolei od teścia Franciszka – ducha wiary w misję dziejową rodu, posłuszeństwa obowiązkowi i braku czasu na rozmyślania¹⁰⁷. Zofia pozostawała zresztą kobietą co prawda energiczną i silną, ale pozbawioną przygotowania politycznego¹⁰⁸. Była wszak ciotką Elżbiety, również pochodzącą z Bawarii i w momencie zawarcia małżeństwa mającą niewiele lepsze pojęcie o sytuacji swojej nowej ojczyzny niż Sisi. To, że szybko stała się bardzo aktywna politycznie na dworze, było kwestią okoliczności. Gdy przybyła do Wiednia w 1824 roku, zastała tam pustkę polityczną – cesarz był stary, następca tronu chory na epilepsję, zaś jego młodszy brat i zarazem jej mąż, Franciszek Karol, okazał się pozbawiony inicjatywy i w pełni uległy żonie¹⁰⁹. Podjęła się aktywności politycznej, przygotowana jeszcze gorzej niż jej syn w chwili przedwczesnego wstąpienia na tron, i nie miała jasnej wizji tego, czym winien się kierować władca. Dzieciństwo Zofii przypadło na czas wojen napoleońskich, które były ogromnym zagrożeniem dla dynastycznego ładu w Europie. Przeżycia z tego okresu okazały się tak przerażające, że w dorosłości motywowała ją głównie obawa przed powtórzeniem się takich zawirowań¹¹⁰.

Wspominałem już, że dla Zofii liczyły się raczej role niż osoby. W Bad Ischl pozwoliło to jej bez problemu zaakceptować fakt, że jej synową zostanie nie Helena, lecz Elżbieta. Zarazem oznaczało to jednak, że oczekiwała od Sisi wzorowego odgrywania roli cesarzowej w każdej sytuacji¹¹¹. Z perspektywy Zofii zdolność każdego Habsburga do wypełniania swojej funkcji mogła się wydawać

¹⁰⁷ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 258–259.

¹⁰⁸ George V. Strong, *Seedtime for Fascism. The Disintegration of Austrian Political Culture*, M.E. Sharpe, Nowy Jork 1998, s. 50.

¹⁰⁹ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 21.

¹¹⁰ George V. Strong, *Seedtime for Fascism...*, s. 51.

¹¹¹ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 64, 91 i dalsze.

szczególnie ważna w czasie, w którym doszło do małżeństwa Franciszka z Sisi. Działo się to wszak tuż po podważającej monarchistyczny ład Wiośnie Ludów, w pierwszych latach rządów jej syna, którego poprzednikiem był „dobrotliwy”, ale niezdolny do sprawnych rządów epileptyk. W wyobrażeniu Habsburgów o ich misji dziejowej mieści się także poczucie, że nawet niezbyt zdolny reprezentant rodu jest w stanie przekazać jego „esencję” – namaszczenie do panowania nad Europą – przyszłym pokoleniom¹¹². Stając się „jedynym mężczyzną na dworze”, Zofia musiała przejąć ową esencję, zatroszczyć się o boskie przeznaczenie Habsburgów w sytuacji, gdy główni przedstawiciele rodu nie mieli na to dość talentu. Jej pozycja opierała się na granii roli, którą powinien przyjąć cesarz, co mogło utwierdzać ją w przekonaniu, że tym bardziej może wymagać od Sisi perfekcyjnego pełnienia funkcji cesarzowej.

Autorzy *Elisabeth* ukazują powody sporów Zofii i Elżbiety zgodnie z tak nakreślonym obrazem, choć prezentują też zaostrzanie się tego konfliktu i lokują moment jego rozpoczęcia wcześniej. Nowa cesarzowa zaczęła mieć problemy z ciotką dopiero wtedy, gdy ta została jej teściową. Jak twierdzi Brigitte Hamann, niezgoda pojawiła się na tle tego, że Zofia zaczęła mocno kontrolować życie Sisi i kłócić się z nią o obowiązki cesarzowej, nalegając na przestrzeganie surowej etykiety w najdrobniejszych szczegółach¹¹³. W *Elisabeth* widzimy Zofię zupełnie niepokodzoną z tym, że to Elżbieta zdobyła serce jej syna, i źle do niej nastawioną już podczas wesela (I/7). Wyjaśnienie tego jest raczej proste – ostrzejszy konflikt zwiększa dramatyzm akcji, a pokazanie Zofii jako od początku uprzedzonej do Sisi zjednuje protagonistce sympatię widzów, od pierwszych scen kontrastując ją z antagonistką. Przyglądając się temu z perspektywy zarysowanej w rozdziale trzecim i odnoszącej się do ogólnej struktury spektakli Kunzega, można dostrzec inną przyczynę tej decyzji. Takie przedstawienie ich relacji jest użyteczne również przez wzgląd na późniejsze egoistyczne zachowania Elżbiety. Widownia będzie mniej zrażona do cesarzowej, gdyż wcześniej kobieta zaskarbi sobie więcej sympatii¹¹⁴. Uczynienie z Zofii wyraźnej antagonistki umożliwia także skoncentrowanie w jednej postaci dwóch poziomów konfliktu w życiu Sisi – osobistego, z drugim człowiekiem, i ponadosobistego, ze społeczeństwem¹¹⁵. O ile bowiem historyczna Zofia zraziła się do Sisi dopiero po ślubie, o tyle wiedeńska arystokracja miała o „nie-wychowanej” i stosunkowo ubogiej księżniczce złe zdanie już uprzednio¹¹⁶.

¹¹² Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 49.

¹¹³ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 72.

¹¹⁴ W tym kontekście znaczące jest, że w połowie drugiego aktu, gdy publiczność zobaczy już wiele egoistycznych i bolesnych dla rodziny działań Elżbiety, pojawia się piosenka Zofii *Ist das nun dein Lohn*, w której tłumaczy ona swoje motywy i pokazuje, że była tak twarda i surowa tylko dlatego, iż wierzyła, że tak pomoże synowi.

¹¹⁵ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 14.

¹¹⁶ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 48, 52, 59.

To w kręgach arystokratycznych przed ślubem podejrzewano, że nowa pani Austrii okaże się nie dość dumna i wytworna, niezdolna, by być centrum wiedeńskiego życia towarzyskiego. Twórcy *Elisabeth* nie skupili się na wyrażeniu tych obaw przez arystokratów, kilka uszczypliwych komentarzy pada tylko podczas wesela (I/6, 7). Podobnie jak wielu dworzan zostało skondensowanych w osobach pięciu najważniejszych doradców cesarza¹¹⁷, tak samo opinia wiedeńskiej arystokracji jest w spektaklu reprezentowana przez Zofię.

Zbliżony efekt „kondensacji” został przez Kunzego zastosowany w odniesieniu do miejsca akcji. Nie licząc dzieciństwa w Bawarii i wyjazdów na Węgry, wszystkie wydarzenia do połowy drugiego aktu rozgrywają się w Wiedniu, a początek słynnych podróży Sisi po Europie zostaje znacząco odłożony w czasie. Kulminacją tych uproszczeń i przekształceń jest scena, w której Zofia i jej zausznicy spiskują przeciwko Sisi w piosence *Wir oder sie (My albo ona, II/5)*. Scena ta dramatyzuje coraz większy rozdźwięk między członkami rodziny cesarskiej, który według Hamann postępował wtedy już własnym tempem, nie będąc skutkiem nowych intryg Zofii.

Scena ta rozgrywa się po ugodzie austriacko-węgierskiej, a więc po roku 1867. W tym czasie historyczna arcyksiężna Zofia nie występowała już przeciwko Sisi. W roku zawarcia ugody straciła bowiem jednego z synów – Maksymiliana, który został cesarzem tymczasowego Cesarstwa Meksyku. Jednak szybko utracił tron i został rozstrzelany przez rewolucjonistów¹¹⁸. Tragedia ta odebrała Zofii jej dawną energię, co spowodowało w konsekwencji znaczne zmniejszenie ingerencji w politykę¹¹⁹. Nie oznacza to bynajmniej, że związek Franciszka z Elżbietą miał szanse na stanie się szczęśliwym. Początkowe lata kłótni na dobre oddaliły małżonków od siebie, a Sisi nawet wiele lat później przywoływała je jako wyjaśnienie chłodnych stosunków w rodzinie¹²⁰.

Także początek podróży cesarzowej przypada na wcześniejszy okres niż przedstawiony w musicalu. Pierwszym jej długim wyjazdem był zdrowotny pobyt na Maderze w latach 1860–1861¹²¹ i na Korfu w latach 1861–1862¹²². To z Madery Sisi wróciła jako kobieta pewna siebie i zdolna o siebie walczyć¹²³. Nie wiadomo, jaka dokładnie choroba wymusiła wyjazd – badający ją lekarz podejrzewał gruźlicę¹²⁴. Istnieje też przypuszczenie, że mogła to być przypadłość weneryczna¹²⁵. Niewykluczone również, że była to psychosomatyczna reakcja na stresy życia na dworze, być może anoreksja¹²⁶.

¹¹⁷ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 41.

¹¹⁸ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 276.

¹¹⁹ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 55.

¹²⁰ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 86.

¹²¹ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 58.

¹²² Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 274.

¹²³ Informacje z ekspozycji i audioprzewodnika Sisi Museum w Wiedniu, 2018.

¹²⁴ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 274.

¹²⁵ Tamże, s. 342 (przypis 99); Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 132.

¹²⁶ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 132.

Niewykluczone, że Franciszek istotnie zaraził żonę chorobą weneryczną, jeśli jednak tak było, to nie przez intrygi Zofii. Cesarz niewątpliwie miał romanse – co najmniej od 1859 roku¹²⁷, a więc tuż przed pierwszą podróżą Sisi. Rzeczywiście miłostki te oburzyły jego żonę. Konflikt dodatkowo wzmocniło to, że społeczność dworska stanęła po stronie męża i, w obliczu kłótni między małżonkami, uważała cesarskie „przygody miłosne” za normalną reakcję. Możliwe, że to właśnie wywołane tym spory były jedną z przyczyn pogorszenia się stanu cesarzowej, a w konsekwencji jej „zdrawotnych” wyjazdów¹²⁸. W późniejszych dekadach Sisi jednak nie tylko pogodziła się z romansami męża, ale nawet zaaranżowała dla niego spotkanie z Kathariną Schratt, uwielbianą przez niego aktorką Burgtheater¹²⁹. Związek z nią trwał od 1886 roku¹³⁰. Cesarzowa zdecydowała się ułatwić tę relację z poczucia winy, że sama nie jest w stanie odgrywać przy Franciszku roli żony. Wydaje się przy tym, że Sisi nie miała żadnych romansów, a co więcej – że w miarę możliwości unikała stosunków seksualnych i czuła do nich wstręt. Brigitte Hamann tłumaczy to tym, że taka postawa wobec seksu jest jednym z psychicznych objawów anoreksji, na którą Elżbieta prawdopodobnie cierpiała¹³¹.

Tworząc *Elisabeth*, Kunze zredukował kwestię niewierności cesarza do tego, co w niej najbardziej konfliktowe. Początkowe oburzenie Sisi zostało wzmocnione przyjęciem przez Kunzego wersji wydarzeń o chorobie wenerycznej za prawdziwą, a Katharina Schratt w ogóle się nie pojawiła. Inicjalny epizod rozpadu małżeństwa został przez librecistę przeniesiony o około 10 lat w przyszłość i uproszczony. Zasadniczy przebieg zdarzeń jest jednak zachowany: Sisi oburza się na romanse męża i odcina się przez nie od Wiednia. Przekaz źródeł historycznych zostaje dopasowany do dwóch wymogów dramaturgii Kunzego. Po pierwsze niewierność cesarza staje się owocem intrygi jego matki, by wzmocnić konflikt między nią a Sisi. Po drugie zaś cały wątek zostaje przeniesiony w późniejszy okres życia bohaterów, a więc i dalej w strukturze sztuki. Na skutek tego lepiej pasuje do narastającego zgorzknienia i izolacji cesarzowej prezentowanej w drugim akcie. W dodatku dzięki temu zabiegowi większa część akcji musicalu może rozgrywać się w Wiedniu. Nie byłoby to możliwe w przypadku trzymania się historycznej chronologii. Dla autora jest to wygodne dramaturgicznie i inscenizacyjnie. *Elisabeth* była pisana z myślą o wiedeńskiej publiczności i dzięki takiemu manewrowi więcej scen miało odniesienia do miasta prapremiery.

Niemal wszystkie podróże Sisi są ukazane w spektaklu w jednej piosence – *Rastlose Jahre* (*Niespokojne lata*, II/8). W treści tego utworu Kunze wylicza

¹²⁷ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 55.

¹²⁸ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta*..., s. 125–129.

¹²⁹ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs*..., s. 277.

¹³⁰ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 55.

¹³¹ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta*..., s. 352.

wojaże i przedsięwzięcia cesarzowej – Korfu, Madera, Peszt, Anglia, kupowanie koni, pisanie wierszy, głodówki i wiele innych¹³². Czynności te zajęły historycznej Sisi znaczną część życia na przestrzeni prawie 40 lat, licząc od pierwszego dłuższego wyjazdu na Maderę w 1860 aż do śmierci w 1898 roku. Częste podróże i towarzyszące im pasje, hobby i poszukiwania życiowe były bardzo nietypowe jak na kobietę tamtych czasów. Brigitte Hamann zauważa, że Sisi spełniła swoje aspiracje do samorealizacji, jednak nie przyniosło jej to szczęścia i zraniło jej bliskich¹³³.

W *Elisabeth* czterdziestoletni okres podróży cesarzowej został zawarty w jednej piosence, która przypomina wyliczankę – o tym, gdzie Sisi jest i co robi, nie dowiemy się wiele ponad wspomniane w poprzednim akapicie hasła. Jako przełomowy moment emancypacji władczyni przedstawiono nie ten długi czas udanej samorealizacji, ale metaforyczny epizod z jej życia w Wiedniu, jeszcze sprzed początków (scenicznych) podróży. Ta scena to finał pierwszego aktu (I/14), swoista apoteoza potęgi i urody władczyni. Sisi tworzy tu *tableau vivant* swojego słynnego portretu autorstwa Franza Xavera Winterhaltera, pozując w stroju z tego obrazu w pustej ramie, a następnie wychodząc z niej. Zrazu wydaje się, że kieruje kroki w stronę męża. W ostatnim geście zastyga jednak w połowie drogi, wykonując inny ikoniczny gest Sisi – zasłonięcie twarzy wachlarzem. Scena ta jest szczególnie ciekawa, gdyż wskazuje, że władczyni w celu walki o wolność przejęła metody swoich wrogów.

Jak zaznaczałem, referując dzieje rodu, Habsburgowie często walczyli o wpływy przy pomocy uważnie przygotowywanych narracji, obrazów i pozorów. Sisi, demonstrująca niezależność dzięki obrazowi siebie jako „najpiękniejszej kobiety świata”, pokonuje więc Franciszka i Zofię ich własną bronią. Pewien fałsz w zachowaniu Elżbiety podkreśla i to, że powtarzając pozę z tego portretu, niejako ukazuje się jako wtórna wobec wykonanego na własne zlecenie medium pamięci o sobie. Pokazuje to też, że uciekając od wymagań dworskiego życia, sama stała się egocentryczną arystokratką. Nieprzypadkowo scena rozgrywa się tuż po proteście na ulicach Wiednia, w trakcie którego biedota oraz Lucheni jako jej przedstawiciel po raz pierwszy zwracają się przeciwko cesarzowej (I/13). Jest to sytuacja pod wieloma względami podobna do paradoksu Wolfganga w *Mozarcie!* Pragnie on wyzwolić się od wymagań i gustów dworów arystokratycznych, komponując muzykę wyrosłą z tych gustów. Nawet wyobraża sobie siebie jako „księcia” w szacie podarowanej mu w dzieciństwie przez Marię Teresę. Finał pierwszego aktu *Elisabeth* prezentuje sceniczną Sisi w zbliżonej sytuacji i w efektownym, metaforycznym skrócie przedstawia jej emancypację – na pozór triumfalną, lecz w istocie niepewną. Lata, w których jej historyczny pierwowzór rzeczywiście żył jako wolna i niezależna kobieta, są z kolei potraktowane nad wyraz skrótowo.

¹³² Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 97–98.

¹³³ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 5.

W wielu scenach rozgrywających się właśnie wtedy, gdy Sisi podróżowała, najważniejszą postacią jest nie ona, ale jej syn Rudolf. Przeżywa on odrzucenie ze strony matki i ojca podobne do tego, jakiego wcześniej doświadczyła Elżbieta ze strony Franciszka i Zofii. Zabieg taki pozwala pokazać życie Sisi i dworu cesarskiego w interesującym świetle, by go jednak w pełni zrozumieć, trzeba najpierw opisać sytuację potomków władczyni.

Elżbieta i Franciszek Józef mieli czworo dzieci: Zofię, Gizelę, Rudolfa i Marię Walerię¹³⁴. W libretcie *Elisabeth* Gizela jest ledwie wspomniana i to nie z imienia, a Maria Waleria zupełnie pominięta, choć – lub właśnie ponieważ – z nią jedyną Elżbieta miała dobry kontakt¹³⁵. Tragedie prowadzące do śmierci dwóch obecnych w fabule dzieci – Zofii oraz Rudolfa – są zobrażowane zgodnie z przedstawianą w źródłach wiedzą na temat tych wydarzeń. Arcyksiężna Zofia bez pytania synowej o zgodę ochrzciła wnuczkę swoim imieniem i przeznaczyła dla niej pokój dziecinny bezpośrednio obok własnych apartamentów. Tuż po narodzinach Sisi widziała córkę dość często, potem jednak kontakt z nią został ograniczony, a przy wizytach u małej Zofii „duża” Zofia także była zawsze obecna. Elżbieta uskarżała się później, że przez system wychowawczy teściowej nigdy nie udało jej się rozwinąć naturalnej więzi ze swoimi starszymi dziećmi, choć warto zauważyć, że w rzeczywistości wywalczyła prawa do większego kontaktu z Zofią i Gizelą jeszcze przed narodzinami Rudolfa. Była to pierwsza sytuacja, w której Franciszek Józef stanął po stronie żony przeciwko matce¹³⁶. Co istotniejsze, zgodził się też na zabranie dzieci w podróże dyplomatyczne – najpierw do Włoch, potem na Węgry. Faktem jest również, że w trakcie tej drugiej wyprawy mała Zofia poważnie się rozchorowała i nie przeżyła jej. Sisi nigdy do końca nie pogodziła się ze śmiercią córki¹³⁷.

Elżbieta Bawarska rzeczywiście wystosowała pod adresem męża osobne ultimatum w sprawie zmiany wychowawcy Rudolfa – tyle że żądała w nim odsunięcia od dziecka surowego hrabiego Gondrecourta, a nie Zofii. Twórcy *Elisabeth* sugerują, że takiego opiekuna przydzieliła Rudolfowi Zofia, podczas gdy źródła twierdzą, że o zajęcie się synem poprosił go osobiście cesarz¹³⁸. Konstelacja rodzinna na dworze Habsburgów jest w musicalu ograniczona do czwórki osób: Zofii, Elżbiety, Franciszka i Rudolfa, co pozwala Kunzemu w ramach niewielkiej grupy ukazać konflikt wewnątrz małżeństwa i między trzema pokoleniami.

Wspominałem już, że *Elisabeth* przedstawia dzieje dorosłego Rudolfa w latach, na które przypadało najbardziej samodzielne życie jego matki – daleko od Wiednia, wśród podróży, sportów i nauki. Zabieg ten daje Kunzemu

¹³⁴ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 300.

¹³⁵ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 70.

¹³⁶ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 83, 92–95.

¹³⁷ Andrew Wheatcroft, *The Habsburgs...*, s. 274.

¹³⁸ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 48.

możliwość zarówno potraktowania arcyksięcia jako swego rodzaju lustra cesarzowej, jak i pełniejszego uwypuklenia jej sytuacji na dworze oraz wyeksponowania popełnianych przez nią błędów dzięki ukazaniu, w pewnym skrócie, układających się podobnie losów jej syna. Jednocześnie wszystko to pozwala pełniej nakreślić ogólne stosunki na tymże dworze.

W pierwotnej wersji libretta Rudolfowi poświęcono tylko cztery sceny, z czego jedna przedstawiała jego dzieciństwo. W inscenizacji z 2003 roku pojawiły się dwie nowe, po jednej z dzieciństwa i z dorosłości. Owa skrótość wynika z tego, że arcyksiążę to dla wiedeńczyków postać rozpoznawalna i zarazem dość tajemnicza. Powody jego samobójstwa do dzisiaj nie są w pełni wyjaśnione¹³⁹. Rudolf, owszem, pisał opozycyjne artykuły i publikował je anonimowo w wiedeńskiej prasie¹⁴⁰. Niektórzy spekulują nawet, że spiskował z węgierskimi magnatami celem oddzielenia Węgier od monarchii¹⁴¹ – nie wiadomo jednak, na ile jego ojciec był świadomy działalności syna. Istnieje też podejrzenie, że niedługo przed śmiercią, w 1887 roku, żonaty i mający liczne romanse Rudolf zaraził się rzeżączką. To również mogło wpłynąć na decyzję o samobójstwie przez potencjalne skutki zdrowotne oraz ryzyko skandalu.

Przy wszystkich niejasnościach jego biografii główne cechy charakteru Rudolfa są pamiętane w Wiedniu tak, jak zostały przedstawione w *Elisabeth*. Arcyksiążę był wrażliwy oraz niestabilny psychicznie i jako dziecko, i jako dorosły¹⁴², pragnął zreformować monarchię, powstrzymywany w tym przez trzymającego go na dystans ojca¹⁴³. Rudolf bez wątplenia padł ofiarą habsburskiej mentalności, według której następcę tronu należy przygotować do bycia kolejnym wcieleniem ponadczasowej, niezmiennej chwały rodu. Z tą narzucaną mu rolą mocno kłóciły się jego pragnienie reform, a także niechęć do wojskowego wychowania. Sceny z udziałem następcy dobrze naświetlają te elementy jego osobowości, nie sugerując zarazem jednoznacznych przyczyn tajemniczego samobójstwa¹⁴⁴. Ukazują również, że opresja na dworze Habsburgów to nie tylko jednostkowy przypadek, ale też po prostu powtarzający się z pokolenia na pokolenie schemat.

Znaczące dla zrozumienia, jak Kunze chciał przedstawić wiedeńczykom wydarzenia na dworze, jest też to, że trzy spośród związanych z tym wątkiem

¹³⁹ Magdalena Wąsowicz, *Musical jako medium pamięci*. „Oklahoma!”, „Elisabeth” i „Król Stefan”, w: Marta Błaszowska i in. (red.), *Dyskurs oswojony. Nauka w zwierciadle (pop)kultury*, AT Wydawnictwo, Kraków 2016, s. 29.

¹⁴⁰ Frederic Morton, *A Nervous Splendor. Vienna 1888/1889*, Weidenfeld and Nicolson, Londyn 1980, s. 36.

¹⁴¹ Magdalena Wąsowicz, *Musical jako medium pamięci...*, s. 29.

¹⁴² Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 72–73, 81.

¹⁴³ Frederic Morton, *A Nervous Splendor...*, s. 9–10.

¹⁴⁴ Magdalena Wąsowicz, *Musical jako medium pamięci...*, s. 29, zauważa, że w węgierskiej inscenizacji *Elisabeth* jednoznacznie pokazano, jak Franciszek Józef przyłapuje syna na spiskowaniu z węgierską magnaterią, by przedstawić okoliczności jego śmierci w sposób jaśniejszy i jednocześnie zjednujący Rudolfowi sympatię węgierskich widzów.

scen nie wchodzi w skład premierowego libretta. Dokładniej są to trzy kłótnie: Zofii z dwórką o młodego Rudolfa (I/11), Zofii z Franciszkiem o jego romans i wpływy Elżbiety (II/8) oraz Franciszka z Rudolfem o jego opozycyjną działalność i przyszłość państwa (II/10). Sceny te zostały napisane na potrzeby premier *Elisabeth* w Holandii i Niemczech, a dopiero w roku 2003 pokazano je w Wiedniu¹⁴⁵, powstały więc jako wytłumaczenie dla odbiorców mniej zorientowanych w historii Habsburgów. Widzowie premiery byli skonfrontowani z serią oddalonych często o lata, pojedynczych epizodów z życia dynastii. Nierzadko odsłaniały one konsekwencje rodzinnych rozłamów bez wspomnienia ich źródeł. Taka konstrukcja fabuły była możliwa, gdyż wiedeńczycy mogli uzupełnić odstępy między jednym wydarzeniem a drugim dzięki swojej wiedzy historycznej – w *Elisabeth* są przecież ukazane niektóre z najbardziej rozpoznawalnych postaci z przeszłości ich miasta i kraju. Jeśli mogli się czemuś dziwić, to raczej nietypowemu przedstawieniu znajomych zajęć, a nie brakom w chronologii – zgodnie z uwagami Carlsona, że opowiadanie w teatrze znanych historii pozwala podkreślić nawet drobne różnice w każdej interpretacji danej fabuły¹⁴⁶. Musical Kunzega i Levaya proponował wszak wizję życia Sisi, która wcale nie była w tamtym czasie szczególnie popularna. Warto pamiętać, że od pierwszego wydania biografii Hamann minęło wtedy 11 lat¹⁴⁷ i nie była ona tak powszechnie znana jak filmy z Romy Schneider.

Austria Sisi – podsumowanie

W momencie przybycia Sisi na dwór Habsburgów arcyksiężna Zofia była osobą, która najmocniej pilnowała przestrzegania reguł rodu. Wiązało się to zarówno z jej osobistą energią, która pozwalała jej zostać „jedynym mężczyzną na dworze”, jak i z okolicznościami historycznymi – arcyksiężna przez całe życie pozostawała pod wrażeniem okresu wojen napoleońskich, a jej syn wstępował na tron, gdy Europie groził powrót tego „koszmaru” pod postacią Wiosny Ludów. Zofia czuła się więc odpowiedzialna za utrzymanie w cesarstwie dawnego ładu i oczekiwała, że jej synowa stanie się jego wcieleniem. Wszak udało jej się już przygotować do tej roli Franciszka Józefa, który odgrywał ją godnie.

Zofia zawiodła się podwójnie – Sisi nie była w stanie, a po kilku latach także nie chciała wypełniać obowiązków cesarzowej, zaś dawny ład nie uchronił cesarstwa przed klęskami militarnymi i politycznymi. Liczne niepowodzenia austriackie można długo wymieniać – izolacja na arenie międzynarodowej po utrzymaniu neutralności w wojnie krymskiej, utrata terytoriów we Włoszech, coraz mocniejsza zależność od Prus – choć trudno orzec, na ile zależały one

¹⁴⁵ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 166.

¹⁴⁶ Marvin Carlson, *The Haunted Stage*..., s. 27.

¹⁴⁷ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta*..., s. 4.

od osobistych wad Franciszka i Zofii, a na ile były skutkiem odziedziczonej przez nich sytuacji Austrii. Wydaje się mimo wszystko, że to Zofia odpowiadała za izolację Sisi na dworze, a w efekcie – za coraz dalsze ucieczki z niego.

Najsilniejsze pragnienie zreformowania cesarstwa przejawiał jedyny syn Franciszka i Elżbiety, Rudolf. Ojciec powstrzymywał jednak jego zapędy i nie słuchał rad. Poglądy i pomysły młodego człowieka wydawały się sprzeczne z wielowiekową habsburską tradycją sprawowania rządów. To właśnie było w pewnym stopniu przyczyną samobójstwa arcyksięcia w 1889 roku, choć jego dokładne motywy są trudne do ustalenia.

W owym czasie Sisi była już w pełni wyzwolona od wymagań dworu – podróżowała po Europie, brała udział w wyścigach konnych, pisała wiersze i uczyła się języków obcych. Wyobrażenia Elżbiety o życiu i własnych potrzebach przekraczały normy epoki, a mimo to udało jej się je zrealizować. Na nastrój cesarzowej wciąż rzutowała jednak gorycz pierwszych lat na dworze i ostatecznie nie znalazła w swojej wolności szczęścia.

Sisi została zabita w 1898 roku przez Luchienego. Jej mąż zmarł na zapalenie płuc 18 lat później, a cesarstwo rozpadło się po kolejnych 2 latach, w roku 1918. Trudno wyrokować, czy Austro-Węgry przetrwałyby I wojnę światową, gdyby wiekowy cesarz stał na ich czele aż do końca tego konfliktu, ale wydaje się to dość wątpliwe. Patrząc na rozpad państwa z szerszego, geopolitycznego punktu widzenia, koniec Austro-Węgier miał przyczyny niezależne od tego, kto zasiadał na tronie. Były nimi stopniowe izolowanie Austrii na arenie międzynarodowej i utrata wpływów w Niemczech na korzyść Prus, co skłoniło cesarstwo Habsburgów do zwrotu na wschód i zaangażowania się w „kocioł bałkański”. Państwo wielonarodowe w XIX wieku, a więc w czasie, w którym rozwijały się świadomość narodowa różnych grup etnicznych i coraz agresywniejsze nacjonalizmy, potrzebowało wielkich sił gwarantujących jego spójność. Austro-Węgry sukcesywnie traciły te siły. W szczególności nie były w stanie zapewnić dobrej integracji anektowanych w latach 70. Bośni i Hercegowiny z resztą państwa – i to właśnie w stolicy tej prowincji, Sarajewie, padł rozpoczynający I wojnę światową strzał.

O tym wszakże libretto *Elisabeth* nie opowiada. Nietrudno to wyjaśnić – spektakl ma pokazywać rozpad monarchii, ale za główną bohaterkę ma cesarzową, która na ogół wycofywała się z życia politycznego i została zamordowana 16 lat przed wybuchem I wojny światowej. W świetle tego, jak wyglądała historia Austrii w wieku XX, można jednak domyślać się także innych powodów nieobecności tych wątków. Kunze napisał libretto swojego musicalu z myślą o widzach z Wiednia końca XX stulecia, dla których wielonarodowa historia dawnych Austro-Węgier przestała być istotnym elementem tożsamości i mieściła się w najlepszym razie na marginesie ich społecznych ram pamięci.

Austria Elisabeth i Mozarta! – schyłek XX wieku

Ta część rozdziału jest poświęcona Austrii, jaką czytelnicy mogą znać osobiście. To zamożne, ale niewielkie państwo w Europie Środkowej, formalnie zwane Republiką Austrii (*Republik Österreich*), graniczące z Czechami, Słowacją, Węgrami, Słowenią, Włochami, Szwajcarią, Liechtensteinem i Niemcami, od 1995 roku członek Unii Europejskiej. Poprzednie podrozdziały opierały się na zestawianiu ze sobą wizji historii Austrii przedstawianej w musicalach Kunzego z wizją przekazywaną przez źródła historyczne. Tym razem jednak nie ma przykładu musicalu tego autora, na którym takie porównanie mogłoby się oprzeć. W tej części książki struktura będzie więc nieco inna – dwudziestowieczne dzieje Austrii zostaną przybliżone przez przywołanie ważnych dla nich kontekstów *memory studies*. Skąd taka decyzja? Najnowszą historię Austrii kształtowały te same czynniki, które wpłynęły na globalne zmiany w postrzeganiu przeszłości, historii i pamięci. Były drugim – obok zakwestionowania obiektywizmu historii – powodem wybuchu „boomu pamięciowego” i rozwoju badań pamięci. Mowa tu rzecz jasna o obu wojnach światowych oraz o Holokauście.

I Republika

Współczesną Republikę Austrii często nazywa się „II Republiką” – poprzedziła ją bowiem I Republika, powstała tuż po I wojnie światowej i rozpadzie Austro-Węgier. Wyżej wspomniano deklaracje niezależności i niepodległości poszczególnych obszarów monarchii, z powodu których cesarstwo rozpadło się na wiele krajów. Oczywiście ta fragmentaryzacja oznaczała, że sama Austria stała się osobnym państwem – po raz pierwszy w swojej historii. Wcześniej była najpierw wysuniętą na wschód częścią Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego, potem zaś centralnym, zawierającym stolicę, w większości niemieckojęzycznym fragmentem ogromnego cesarstwa.

Niemcy często uważa się za największego przegranego I wojny światowej. Lonnie Johnson zauważa jednak, że w istocie były największym nienaruszonym przegranym i dlatego właśnie poświęcono im więcej uwagi. Jako głównego przegranego można potraktować rozpadające się Austro-Węgry. Wiele osób w nowo powstałym, małym państwie liczyło na jego przyłączenie do Niemiec. Taki cel był zapisany w dokumencie proklamującym Republikę Austriacką, lecz reprezentantom pokonanych państw nie dano głosu w sprawie powojennego podziału Europy. To członkowie ententy tworzyli nowy kształt kontynentu i nie zgodzili się na połączenie dwóch państw niemieckich z obawy o wzrost potęgi Niemiec¹⁴⁸, czym wywołali duże rozczarowanie w Austrii. Pokrzywdzeni czuli się nie tylko niemieccy nacjonaści – wielu mieszkańców Austrii, i to różnych

¹⁴⁸ Lonnie Johnson, *Central Europe...*, s. 191–192.

opcji politycznych, zwyczajnie bało się, czy ich kraj jest w stanie funkcjonować jako samodzielne państwo¹⁴⁹. Niemieckojęzyczni Austriacy byli też jedyną grupą narodowościową w dawnej monarchii bez tradycji walki o narodową samodzielność. Uważali się oni za jedną z nacji niemieckich, przynależną do większego organizmu państwowego – Niemiec – tak samo jak Bawarczycy czy hamburczycy¹⁵⁰. Jak pisałem wcześniej, Mozart – mówiący po niemiecku salzburgczyk, nie Austriak – traktował Wiedeń jako stolicę całego niemieckiego świata. W XX wieku Austria i jej stolica nie miały już tej wiodącej pozycji, ale mieszkańcy tego obszaru wciąż uważali się za część owego świata i wielu z nich chciało, by ich ziemie dołączyły do Niemiec.

Choć ta praca dotyczy musicali wystawianych w II Republice pod koniec XX i na początku XXI wieku, te kwestie z początku stulecia są bardzo istotne. Próby samookreślenia jako narodu (a nie części narodu niemieckiego) są nadzrędnym elementem austriackiej historii w minionym wieku. W 2005 roku były kanclerz Austrii Hans Rauscher mógł napisać, że poszukiwanie austriackiej tożsamości znalazło pomyślny koniec, i powołać się w tym na badania o rok wcześniejsze. Pokazały one, że 80% Austriaków uważało, że są osobnym narodem, a dalsze 16%, że są na drodze do tego, by stać się nim. Ów „pomyślny koniec” świadczy jednak o tym, że kwestia ta przez większość XX wieku nie była oczywista. Ten sam autor podaje zresztą, że jeszcze w latach 60. na to samo pytanie odpowiadała twierdząco mniej niż połowa populacji. Źródłem takiego stanu rzeczy szuka on po pierwsze w międzywojniu i anshlusie do III Rzeszy, po drugie zaś w ostatnich latach Austro-Węgier. Według niego w okresie przed I wojną światową niemieckojęzyczne elity cesarstwa uważały, że to one są Austrią, i jednocześnie miały się za przynależne do narodu niemieckiego¹⁵¹.

Proces powstawania austriackiej, osobnej od niemieckiej tożsamości narodowej zaczął się więc właśnie w chwili utworzenia niezależnej republiki austriackiej po I wojnie światowej, na mocy postanowień jej zwycięzców i wbrew woli pierwszych powojennych władz Austrii. Został też dość szybko zatrzymany – choć Johnson sądzi, że zarazem przyspieszony – przez włączenie Austrii do nazistowskiej III Rzeszy 13.03.1938 roku¹⁵². Obie wojny światowe były punktami zwrotnymi zarówno w tym procesie, jak i w rozwoju form upamiętniania oraz stosunku do pamięci. Wróćmy zatem do historii rozkwitu badań i „epidemii” pamięci.

Należy przypomnieć, że I wojna światowa przyczyniła się do zburzenia tradycyjnych, heroicznych form upamiętniania konfliktów. Przeciągające się walki pozycyjne i niezliczone ofiary sprawiły bowiem, że tragedie wojny zaczęły dotyczyć coraz większą część społeczeństwa i trudno było patrzeć na konflikty

¹⁴⁹ Małgorzata Golik, *Między przeczuciem a wstydem...*, s. 26.

¹⁵⁰ Lonnie Johnson, *Central Europe...*, s. 192.

¹⁵¹ Hans Rauscher, *Vorwort*, w: Hans Rauscher (red.), *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*, Verlag Christian Brandstätter, Wiedeń 2005, s. 11.

¹⁵² Małgorzata Golik, *Między przeczuciem a wstydem...*, s. 45.

w równie monumentalny sposób, co wcześniej. Co prawda II wojna światowa zostawiła za sobą wspomnienie „dobrej”, sprawiedliwej, w której wygrani zasłużyli na zwycięstwo, a przegrani na klęskę. Jednocześnie okrucieństwa Holokaustu, których dopuścili się władze III Rzeszy, sprawiły, że należało znaleźć nowe sposoby wspominania, by utrzymać pamięć owej zbrodni przy życiu. Konsekwencją obu wojen było to, że ogrom bezsensownego cierpienia uczynił obowiązek moralny z samego pamiętania¹⁵³. Nie chodzi już o to, by wspominać bohaterstwo – a przynajmniej nie tylko. Idzie po prostu o to, aby zapamiętać, że wydarzyły się straszne rzeczy, które nie powinny się nigdy powtórzyć. I, w domyśle, mają mniejsze szanse powrócić, jeśli ludzkość będzie pamiętała, czym skończyły się globalne konflikty.

Wojny światowe doprowadziły więc do wytworzenia się obowiązku pamięci i do przekonania, że wspomnianie przeszłości może nas ocalić od jej powtórzenia. To właśnie powód, dla którego następstwa tych wojen są wymieniane jako jedna z trzech głównych przyczyn rozwoju badań pamięci. Choć z nieco innym rozłożeniem akcentów, pojawiły się w poprzednim rozdziale zarówno w rozważaniach Marcina Napiórkowskiego, jak i Astrid Erll.

Wojny światowe były oczywiście szczególnie trudnym elementem pamięci zbiorowej dla Austriaków oraz Niemców. Okres I wojny był dla obu państw ogromną klęską, dla Austrii oznaczającą właściwie utratę większości terytorium¹⁵⁴. W II wojnie oba państwa również przegrały, a do goryczy porażki dołączyła moralna odpowiedzialność za nazizm i Holokaust – u przedstawicieli pokonanego „zła” wizja „dobrej wojny” rodziła poczucie moralnej niższości. Coraz wyraźniejszy po II wojnie światowej obowiązek zachowania wspomnień zapowiadał więc dla Austriaków i Niemców brzemię pamięci o roli sprawcy. Radzenie sobie z tym dziedzictwem przebiegało nieco odmiennie w Niemczech i Austrii, co zresztą wywołało żywe do dzisiaj spory między intelektualistami obu krajów – oba znalazły się też w zupełnie innej pozycji do radzenia sobie z tym brzemieniem.

Powojenne Niemcy, podzielone na cztery sektory okupacyjne, były ściśle nadzorowane przez społeczność międzynarodową. Nie istniała dla nich alternatywa w rozliczeniu się z przeszłością. Austria z kolei została uznana przez aliantów za „pierwszą ofiarę Hitlera” w 1943 roku, jeszcze przed jej wyzwoleniem. Pozwoliło to Austriakom potraktować rozliczenie z przeszłością bardziej powierzchownie i skupić się na ekonomicznej oraz politycznej odbudowie kraju. Oczywiście zwycięzcy oczekiwali osądzenia nazistów i odsunięcia ich od funkcji publicznych, Austria nie była jednak pod tym względem tak ściśle kontrolowana jak Niemcy¹⁵⁵.

¹⁵³ Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci*, w: Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski (red.), *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 25–26.

¹⁵⁴ Lonnie Johnson, *Central Europe...*, s. 191.

¹⁵⁵ Małgorzata Golik, *Między przeczuciem a wstydem...*, s. 66–67.

W efekcie stosunek do upamiętniania wojny we wszystkich trzech krajach powstałych po wojnie na terenach III Rzeszy (Austrii, Republice Federalnej Niemiec oraz Niemieckiej Republice Demokratycznej) był radykalnie inny. Sposoby radzenia sobie z tym w Niemieckiej Republice Demokratycznej to temat wymagający przywołania wielu dodatkowych kontekstów związanych z komunistycznym ustrojem tego kraju, tu skupmy się więc tylko na Austrii oraz Republice Federalnej Niemiec.

II Republika i jej pamięć

W obu krajach sprawa ukarania nazistów i rozrachunku z przeszłością była bardzo żywa tuż po wojnie, by po kilku latach ucichnąć. *Heimatfilme* z lat 50., do których zalicza się także trylogię *Sissi*, są zazwyczaj rozumiane jako przykład tego, że w owym czasie społeczeństwa obu krajów nie chciały pamiętać o swojej bliskiej przeszłości. Zamiast tego obracały się ku dawniejszym, nostalgicznym wspomnieniom. Potem jednak tempo rozliczeń z przeszłością zaczęło się w nich znacząco różnić. W Republice Federalnej Niemiec temat rozrachunku z nazistowską przeszłością ożył przy okazji procesów oświęcimskich, przeprowadzanych w latach 1963–1965. Pytania co do udziału pokolenia rodziców w reżimie III Rzeszy były też ważnym wątkiem studenckich buntów w roku 1968. W latach 70. coraz powszechniejsze stawały się zaś badania nad codziennością życia w III Rzeszy, które tłumaczyły funkcjonowanie tego państwa na niższym szczeblu, oraz filmy i seriale ukazujące ten fragment niemieckiej przeszłości¹⁵⁶.

W Austrii debata o rozrachunku z przeszłością ożyła z kolei na nowo dopiero w latach 80. Głównym powodem jej powrotu była tak zwana afera Waldheima. W 1986 roku Światowy Kongres Żydów ogłosił listę zbrodniarzy z okresu II wojny światowej, na której widniało między innymi nazwisko ubiegającego się właśnie o urząd prezydenta Austrii Kurta Waldheima. Miał on być pracownikiem jednostki odpowiedzialnej za deportację Żydów¹⁵⁷. Przeprowadzone w tej sprawie śledztwo zakończyło się konkluzją, że wiedział o wywózkach, ale nie był w nie osobiście zaangażowany. Główny zarzut, jaki można było mu postawić, wiązał się z tym, że mężczyzna zdecydował zataić swoje losy z czasu wojny na potrzeby kampanii wyborczej. Wydaje się, że nie miał w biografii własnoręcznie dokonanych zbrodni i doświadczeń wykraczających poza przymusowy udział w Wehrmachcie, powszechny w jego pokoleniu¹⁵⁸. Mimo wieści o tym zatajeniu Waldheim wygrał wybory, co było ogromnym międzynarodowym skandalem i spowodowało izolację Austrii w polityce

¹⁵⁶ Magdalena Saryusz-Wolska, *Wprowadzenie*, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa...*, s. 10–12.

¹⁵⁷ Małgorzata Golik, *Między przeczuciem a wstydem...*, s. 145–146.

¹⁵⁸ Lonnie Johnson, *Introducing Austria...*, s. 149–151.

światowej. W 1988 roku publicznie prosił jednak o przebaczenie mu jego przeszłości, a co więcej – rozgłos tej sprawy przyczynił się do zintensyfikowania debaty o miejscu nazizmu w przeszłości Austrii¹⁵⁹.

Wiele mówiącym przykładem długiej amnezji Austriaków i powolnego wychodzenia z niej są dzieje pawilonu austriackiego w muzeum Auschwitz-Birkenau. Pawilony narodowe tworzone w tej placówce od lat 60., każdy z nich miał dokumentować zagładę przedstawicieli danego kraju oraz związki między historią obozu a dziejami okupacji hitlerowskiej w tymże kraju¹⁶⁰. Austriacki pawilon powstał w 1978 roku i był projektowany pod kierownictwem Wolfganga Neugebauera, późniejszego dyrektora archiwum austriackiego ruchu oporu. Ukazywał on dzieje przetrzymywanych i mordowanych w Auschwitz Austriaków, a zarazem przedstawiał Austrię jako pierwszą ofiarę narodowego socjalizmu. W pierwszych latach XXI wieku nasiliła się jednak krytyka tej wystawy, a w 2006 roku naukowcy związani z Narodowym Funduszem Republiki Austriackiej na rzecz Ofiar Narodowego Socjalizmu przeprowadzili analizę ekspozycji. Wnioski z niej stały się podstawą projektu nowej wystawy, a dawna została szczegółowo udokumentowana w roku 2011 i zamknięta 2 lata później¹⁶¹.

Nowa wystawa, otwarta w październiku 2021 roku, nosi tytuł „Oddalenie. Austria i Auschwitz” (*Entfernung. Österreich und Auschwitz*). Jej projekt zakłada ukazanie obok siebie historii ofiar oraz sprawców zarówno w Auschwitz, jak i w Austrii w okresie jej przynależności do III Rzeszy. Tytułowe oddalenie ma według organizatorów dwa znaczenia – po pierwsze wiąże się z geograficzną odległością między Auschwitz a Austrią, dzięki któremu rząd III Rzeszy starał się ukryć Zagładę przed własnymi obywatelami, a po drugie z tym, że trafienie do tego obozu oznaczało dla jego austriackich więźniów oddalenie od dawnego życia w Austrii i od życia w ogóle¹⁶². Można mieć nadzieję, że taka wystawa będzie nie tylko dokumentować zbrodnie nazistów na Austriakach, ale też problematyzować stosowane w Austrii strategie ukrywania mrocznych kart historii tego kraju.

Magdalena Golik interpretuje przypadek Waldheima i podobne sytuacje umniejszania odpowiedzialności Austriaków za II wojnę światową w bardzo krytycznym świetle. Jej zdaniem dowodzą one, że Austriacy do dzisiaj nie przepracowali doświadczenia wojny i nazizmu. Autorka przywołuje badania z 2013 roku, wedle których w ówczesnej Austrii 42% osób twierdziło, że rządy Hitlera miały swoje dobre strony, a partia nazistowska miałaby duże szanse

¹⁵⁹ Małgorzata Golik, *Między przeczuciem a wstydem...*, s. 146–147.

¹⁶⁰ Wystawy narodowe, <http://www.auschwitz.org/zwiedzanie/wystawy-narodowe/> (dostęp 19.08.2020).

¹⁶¹ *Die österreichische Länderausstellung aus dem Jahr 1978*, <https://www.nationalfonds.org/ausstellung-1978> (dostęp 19.08.2020).

¹⁶² *Das kuratorische Konzept der neuen österreichischen Ausstellung*, <https://www.nationalfonds.org/konzept> (dostęp 19.08.2020).

wygrać wybory, gdyby istniała. Golik wiele miejsca poświęca także opiniom znanej pisarki Elfriede Jelinek o współczesnym społeczeństwie austriackim. Według tej intelektualistki Austriacy udają, że historia ich kraju niejako zdarzyła się sama, wypierają z pamięci to, że za jej przebieg odpowiadały konkretne jednostki. Co niezwykle ważne, Golik uważa, że Austriacy stosują podobne strategie wyparcia wobec okresu III Rzeszy i wobec mniej chwalebnych kart dziejów cesarstwa Habsburgów. W jej przekonaniu tworzą oni mit wielonarodowej, światle rządzonej *Austria Felix* – Austrii szczęśliwej – zapominając o panującej za Habsburgów stagnacji umysłowej, cenzurze i autorytarności. Wydaje się, że autorka widzi w niepamiętaniu o tych aspektach dawniejszej historii proces podobny do pomijania zbrodniczych wymiarów III Rzeszy. Golik sugeruje też, że pozwala to niektórym Austriakom wciąż tęsknić do czasów nazizmu jako do okresu dobrobytu i silnych rządów¹⁶³. Także Thomas Bernhard, następny słynny austriacki pisarz, już od lat 70. wskazywał, że jego zdaniem krajowi grozi odrodzenie nazizmu, i ostrzegał przed tą ewentualnością w swoich powieściach oraz dramatach¹⁶⁴. Austriacy na ogół odmawiali uznania, że takie diagnozy zawarte w dziełach Bernharda mają jakiegokolwiek odniesienie do współczesności ich państwa¹⁶⁵, zresztą inni pisarze ukazujący trudne dziedzictwo nazizmu mieli ten sam problem. Jelinek, Bernharda i pozostałych twórców zmagających się z niechlebnymi kartami przeszłości Austrii określa się często jako *Nestbeschmutzern* – „kałających własne gniazdo”. Autorzy ci są zazwyczaj odrzucani w austriackich dyskursach, choć Jelinek i Bernhard stali się literackimi wizytówkami swojego kraju za granicą, w tym w Niemczech¹⁶⁶.

Dla Golik marginalizowanie „kałających własne gniazdo” autorów jest dodatkowym dowodem na to, że Austriacy wciąż wypierają swoją przeszłość, przez co rozliczenie z okresem nazizmu nastąpiło w tym kraju dużo bardziej powierzchownie niż w Niemczech. W perspektywie dwudziestowiecznego spojrzenia na pamięć nie dość gruntowne rozprawienie się z haniebną przeszłością jest bardzo poważnym zaniechaniem. Kłóci się ono bowiem z fundamentalnym przykazaniem, by pamiętać i upamiętniać, zwłaszcza ofiary.

Lonnie Johnson nieco mniej krytycznie patrzy na to zjawisko. Także on przyznaje, że status „pierwszej ofiary” pozwolił Austrii osądzić nazistów z tego kraju bardziej powierzchownie niż w Republice Federalnej Niemiec. Zarazem jednak zauważa, że łagodniejszy stosunek do dawnych hitlerowców miał powody wykraczające poza brak poczucia winy. Wymienia wśród nich przekonanie

¹⁶³ Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem...*, s. 102–103, 142, 153.

¹⁶⁴ Monika Muskała, *Naprawiacz świata czy komediant? Rozmowa z Hermannem Beilem o Thomasie Bernhardzie*, w: tejsze, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016, s. 79.

¹⁶⁵ Monika Muskała, „Na pierwszym piętrze gra się na skrzypcach, w piwnicy odkręca się gaz”, w: tejsze, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz...*, s. 96.

¹⁶⁶ Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem...*, s. 8, 112–113.

powojennych austriackich polityków, że wykluczenie byłych członków partii nazistowskiej z życia publicznego jedynie radykalizuje nastroje wśród nich, oraz obawę o to, czy mniejszy od Republiki Federalnej Niemiec kraj będzie w stanie odbudować się ekonomicznie po wojnie bez udziału tych ludzi. Nie bez znaczenia okazuje się także świadomość, że wśród osób formalnie należących do partii nazistowskiej byli nie tylko fanatyczni zwolennicy Hitlera, lecz również oportuniści i ci zastraszeni przez terror III Rzeszy. Według proponowanej przez Johnsona perspektywy powojenny rząd Austrii potraktował zatem austriackich nazistów podobnie, jak zachodni alianci obeszlą się z Republiką Federalną Niemiec – zrezygnował z sankcji i izolowania, bo uznał ponowne włączenie ich do życia publicznego za mniej niebezpieczne rozwiązanie.

Johnson wskazuje na jeszcze jeden powód austriackiej „amnezji” – paradoksalnie to 7 lat bycia częścią III Rzeszy dało Austriakom jasną tożsamość narodową, której brakowało im po I wojnie światowej. W okresie nazizmu wielu Austriaków po raz pierwszy mocno zderzyło się z różnicami kulturowymi między nimi a Niemcami i zaczęło doceniać austriacką odrębność. Badacz przyznaje jednak, że często prowadziło to do szybkiego odrzucania winy, która mogłaby się wiązać z uczestnictwem w zbrodniach III Rzeszy¹⁶⁷.

W obliczu tych faktów trudno się dziwić, że Niemcy i Austria są jednym z „najgorętszych” obszarów świata, gdy chodzi o pamięć zbiorową. Pamięciowa sytuacja Austriaków jest bardzo specyficzna, składają się na nią współudział w zbrodniach III Rzeszy, ale zarazem status ofiary, chęć odróżnienia się od Niemców jako osobny naród i wreszcie wielonarodowa przeszłość ich państwa. Ta skomplikowana płatanina wątków rodzi paradoksy, które do dziś wpływają na austriacką postawę wobec własnej przeszłości.

Najistotniejsze dla tej książki pytanie dotyczy oczywiście tego, jak te paradoksy można zaobserwować w *Elisabeth* oraz *Mozarcie!* Pytanie o rolę tych musicali w austriackiej pamięci zbiorowej wymaga rzecz jasna rozbicia na dwa mniejsze: po pierwsze, co Kunze oraz inni współautorzy chcieli nimi powiedzieć, a po drugie, na ile zostali wysłuchani. Twórcy „kałający własne gniazdo” zaciekle atakowali austriacką obłudę, konserwatyzm i gloryfikowanie nazizmu. Często byli przez to marginalizowani w oficjalnym dyskursie swojego kraju, choć zarazem mieli wielu oddanych odbiorców i stawali się ważnymi międzynarodowymi autorytetami. W wymowie i recepcji *Elisabeth* oraz *Mozarta!* uwidaczniają się podobne, choć znacząco złagodzone elementy. Oba spektakle ukazują w nieprzychylnym świetle przeszłość Austrii, w przypadku *Elisabeth* odwołując się nawet do nazizmu (choć tylko w jednej scenie). *Elisabeth* została zresztą początkowo entuzjastycznie przyjęta przez widownię, ale zaatakowana przez krytyków i stała się uznana w Austrii dopiero, gdy odniosła zagraniczne sukcesy.

¹⁶⁷ Lonnie Johnson, *Introducing Austria...*, s. 144–147.

Traktowanie Kunzego jako musicalowego autora „kalającego własne gniazdo” jest kuszącym uproszczeniem, ale jednak uproszczeniem – choćby z tego względu, że choć ma on austriackie korzenie, praktycznie całe życie spędził w Niemczech i jego spojrzenie na Austrię jest perspektywą zewnętrzną. Biorąc pod uwagę pozostałych członków zespołu pracującego przy *Elisabeth* i *Mozarcie!* – większość realizatorów powtórzyła się w obu spektaklach – można w zasadzie stwierdzić, że Theater an der Wien zaprosił zagranicznych artystów, przeważnie związanych z Niemcami, by „pokalali” austriackie ikony, a co więcej – także czasy, w których te ikony żyły i za reklamę których dziś służą. Dokładne określenie, na ile wypowiedzi o Austrii i jej przeszłości z musicali Kunzego są podobne do głosów „kalających własne gniazdo” i na ile są analogicznie odczytywane, wymaga jednak bliższego przyjrzenia się dziełom Kunzego jako właśnie musicalom, czyli przedstawicielom popularnego i mającego ponadstuletnią historię gatunku teatralno-muzycznego. Warto zanalizować, czemu autor określa swoje dzieła tą konkretną nazwą gatunkową oraz na jaki odbiór i status społeczny może w Wiedniu liczyć spektakl z tego gatunku. Tym dwóm zagadnieniom poświęcam kolejny rozdział.

ROZDZIAŁ 3

Pamięć na scenach muzycznych

Temat tej pracy brzmi „Musical jako maszyna pamięci”, niemniej jej dwa pierwsze rozdziały zdawały się udowadniać, że taką maszyną może być niemalże wszystko. W swojej analizie pojęcia medium pamięci Astrid Erll wszak zauważyła, że chodzi w nim o postrzeganie mediów jako pamięci. Co za tym idzie, każde medium – w szerokiej, medioznawczej definicji tego słowa – może być rozpatrywane właśnie jako medium pamięci¹. W poprzednim rozdziale mogłem więc pisać o sposobie przedstawiania przeszłości Austrii przez twórców *Elisabeth* i *Mozarta!*, nie poruszając tematu przynależności gatunkowej tych musicali. Wydarzenia, które opisywałem, mogłyby zostać ukazane podobnie w książce, filmie czy komiksie.

Roli *Elisabeth* i *Mozarta!* jako wypowiedzi o przeszłości Austrii nie sposób jednak w pełni zrozumieć, nie biorąc pod uwagę ich gatunku. Ma to kilka powodów. Przede wszystkim Carlsonowskie pojęcie maszyny pamięci jest węższe i bardziej specyficzne od określenia medium pamięci. Oznacza ono nie tylko to, że teatr wiąże się z pamięcią zbiorową, lecz także rodzaj tego powiązania – *ghosting*, „nawiedzanie”, powtarzanie znanych elementów w nowych kontekstach². Ta wyjątkowość teatru objawia się bardzo wyraźnie w *Elisabeth* i *Mozarcie!* Twórcy ich inscenizacji często posługiwali się powtarzaniem na scenie obrazów i dźwięków w sposób, który w rozdziale pierwszym opisywałem jako tworzenie medium teatru z innych mediów pamięci. Będąc takim „metamedium pamięci”, teatr wyjątkowo dobrze nadaje się na miejsce interpretacji i renegocjacji zbiorowych wspomnień. Jego potencjał w tym zakresie ukazuje się szczególnie mocno, gdy zbiorowe wspomnienia są związane

¹ Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. Agata Teperek, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 185.

² Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2004, s. 7.

z konkretnymi mediami pamięci, a wizerunki Sisi i Mozarta niewątpliwie do takich się zaliczają.

To, jak i co autorzy obu musicali mogą przekazywać za pomocą swojej twórczości podejmującej temat przeszłości Austrii, wynika jednak nie tylko z tego, że ich produkty są dziełami teatralnymi, lecz również z tego, że są właśnie musicalami. *The Haunted Stage* Carlsona zawiera kilka ważnych uwag o uwarunkowaniach pamięciowej roli musicalu i teatru muzycznego w ogóle. Przede wszystkim badacz zwraca uwagę, że teatr operowy zawsze stanowił osobne repozytorium pamięci kulturowej. Miało to podstawy zarówno kulturowe, jak i praktyczne – opera jest „synekdochą” stylu życia klas wyższych. Jednocześnie to, że opera jest gatunkiem muzycznym, powoduje, że wymaga osobnych budynków i zespołów aktorskich. Obserwację tę można pod pewnymi względami przełożyć także na musical. Te same praktyczne powody sprawiają, że jest oddzielony od teatru dramatycznego, bo również wymaga budynków oraz zespołów teatralnych dostosowanych do udziału muzyki w spektaklu. W przypadku musicalu jednak, w przeciwieństwie do opery, nie łączy się to z powiązaniem z klasami wyższymi, a często oznacza niższy od teatru dramatycznego status gatunkowy.

Warto przypomnieć także obserwację Carlsona dotyczącą szczególnego miejsca, jakie w pamięci widzów zajmują spektakle wystawiane w formie tak zwanych *long runów*, czyli grane w jednym teatrze każdego wieczora przez miesiące lub nawet lata³. Taki układ repertuaru jest normą na Broadwayu, podobnie w wystawiających musicale Kunzego wiedeńskich teatrach. Jak się zresztą okaże, budzi on w Wiedniu pewien opór – i radykalnie odróżnia teatry musicalowe od operowych Volksoper, Staatsoper i An der Wien. Odkąd ten ostatni stał się teatrem operowym, wystawia się tam w sezonie kilka tytułów w krótkich seriach, Volksoper i Staatsoper dbają zaś, by nie grać tego samego spektaklu dwa wieczory z rzędu⁴.

Musical w Wiedniu pojawił się już ze swoją pamięcią gatunkową ukształtowaną w dużej mierze na Broadwayu, choć w latach 70. i 80. bardzo wzbogaconą przez przedstawienia z londyńskiego West Endu. Czy jednak był czymś zupełnie obcym? Jestem przekonany, że nie. W tym rozdziale postaram się udowodnić, że wiedeński teatr muzyczny stał się ważną inspiracją dla broadwayowskich twórców. Analiza korzeni musicalu pokazuje, jak ogromny wpływ na światowy teatr muzyczny miały lżejsze gatunki rozwijające się w Wiedniu: mozartowskie opery komiczne oraz operetki Straussa, Lehára i innych. W tej perspektywie światowe triumfy *Elisabeth* i *Mozarta!* wpisują się w kolejną falę międzynarodowych sukcesów popularnego teatru muzycznego z Wiednia.

³ Tamże, s. 96, 144–145.

⁴ Zob. strony internetowe przedstawiające repertuar: Theater an der Wien, <https://www.theater-wien.at/en/home>; Staatsoper, <https://www.wiener-staatsoper.at/> oraz Volksoper, <https://www.volksoper.at/> (dostęp 1.06.2021).

Sprzeciw wobec nich może wiązać się zaś z brakiem zgody na przyznanie, że taki teatr zawsze był w stolicy Austrii ważny. Wypowiedzi licznych twórców zaangażowanych w wiedeński teatr musicalowy sugerują nawet, że musical wywodzi się (między innymi) od Mozarta, a Wiedeń traktuje musical tak, jak traktował tego kompozytora.

Rozdział trzeci ma więc kilka celów. Po pierwsze pragnę w nim przedstawić różne sposoby definiowania pojęcia musicalu i zaproponować jego rozumienie, które moim zdaniem najlepiej nadaje się do analizy musicali powstających poza Broadwayem i West Endem. Ustaliwszy interpretację, chcę pokazać, w jaki sposób Kunze i inne osoby zaangażowane w powstawanie *Elisabeth* oraz *Mozarta!* odnoszą ów termin do tych spektakli. Wyjaśnię też, dlaczego szerokie ujęcie musicalu w ogóle pasuje do twórczości Kunzego, a także omówię, w jaki sposób próbuje on doprecyzować status swojej twórczości dzięki określaniu jej jako drama musical.

Przybliżwszy te tematy, przejdę do korzeni, statusu i odbioru spektakli Kunzego w Wiedniu, traktując je nie jako zupełną nowość, a rozwinięcie i powtórzenie trendów regularnie powracających w teatralno-muzycznej historii tego miasta. Odniosę rozmowy o statusie musicalu, opery i operetki do kwestii podziału na kulturę niską i wysoką oraz postawię hipotezę, według której linia demarkacyjna między akceptowanym a nieakceptowanym teatrem muzycznym w Wiedniu może przebiegać nie tylko ze względu na wyższy lub niższy status gatunku, lecz także na lokalność i polityczność.

Prowadząc te analizy, będę też nieustannie wracał do pytania, w jaki sposób różne gatunki sceniczno-muzyczne działają jako media pamięci. Pokażę, jakie perspektywy rozpatrywania przeszłości dominowały w kilku gatunkach scenicznych, których ślady są wyraźne w *Elisabeth* oraz *Mozarcie!* Są to między innymi: broadwayowskie spektakle ze złotej ery musicalu, megamusical, musical konceptualny (*concept musical*) oraz drama musicale Michaela Kunzego. Przyjrzę się również wiedeńskiej operetce oraz francuskiej grand operze. Zapowiedź takiej analizy pojawiła się już w rozdziale pierwszym, kiedy omawiałem różnice między jednym z najważniejszych musicali złotej ery, *Dźwiękami muzyki*, a niemieckim filmem *Die Trapp-Familie* i powiązanie tych różnic z zadaniami musicalu w Stanach Zjednoczonych po II wojnie światowej.

Jak rozumieć musical?

Punktem wyjścia dla prób zdefiniowania musicalu uczynię scenę z powieści *Maskarada* Terry'ego Pratchetta. Decyduję się ją tu przywołać zarówno przez trafność postawionej tam diagnozy, jak i dlatego, że jest satyrą zarazem na operę i teatr muzyczny w ogóle oraz na musical *Upiór w operze*. Tytuł ten był naczelnym elementem musicalowego krajobrazu w latach

powstawania *Elisabeth* i *Mozarta!*, będzie też wielokrotnie powracał w bieżącym rozdziale.

Dwie postaci przeglądają libretto jednego z pierwszych przedstawionych na świecie musicali. Pan Kubeł to dyrektor opery o czysto biznesowym nastawieniu, a André to zaś znający się na muzyce policyjny agent. André próbuje je opisać:

- Owszem, ma muzykę i... tak, śpiewy i tańce, ale to nie opera. Wcale nie opera. To jest bardzo dalekie od opery.
- Jak dalekie? [...] Chcesz powiedzieć, że jest możliwe, by wkładać tam muzykę, a wyciągać pieniądze?
- André zanucił kilka taktów.
- To bardzo możliwe [...] ⁵.

Ta wymiana zdań dobrze wprowadza garść wątków ważnych dla zrozumienia, czym dzisiaj jest musical. Niewątpliwie można „wkładać tam muzykę, a wyciągać pieniądze” – gdyby tak nie było, gatunek nie mógłby istnieć. W wielu częściach świata, w tym na jego rodzinnym gruncie, nowojorskim Broadwayu, teatry wystawiające musicale nie mogą bowiem liczyć na państwowe dotacje i w całości opierają swoją egzystencję na zyskach z biletów. Teatry musicalowe w Wiedniu co prawda mogą liczyć na subwencje, ale mniejsze niż opery ⁶. Spór o to, czy Austria powinna dotować musicale, był zresztą ważną częścią dyskusji, która doprowadziła do zmiany profilu Theater an der Wien, miejsca prapremiery *Elisabeth* i *Mozarta!*, gdzie od 2006 roku wystawia się wyłącznie opery ⁷.

Przywodzi nas to do następnej kwestii wynikającej z tekstu Pratchetta – musical nie jest operą. A opera? Opera nie jest musicaliem. Opozycja opery i musicalu jest z jednej strony zasadnicza dla zrozumienia dzisiejszej sytuacji obu gatunków, a z drugiej – często irytująco nieostra. *Elisabeth* i *Mozart!* nie mogą być już grane w An der Wien, ponieważ nie są operami. Czy aby na pewno? Michael Kunze w jednym z wywiadów w dwóch kolejnych zdaniach powiedział najpierw, że nimi nie są, a potem, że jednak są, stwierdzając przy okazji, że nie są musicalami ⁸. Reputację An der Wien jako teatru musicalowego ugruntowały liczne premiery sztuk Andrew Lloyd Webbera. Autor ten uchodzi za najsłynniejszego kompozytora musicali i twierdzi, że ta łatka zmniejsza jego rangę jako artysty, a niektóre z jego najpopularniejszych

⁵ Terry Pratchett, *Maskarada*, przeł. Piotr W. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995, s. 265.

⁶ Informacja pochodząca od Elisabeth Gruber, dramaturżki pracującej w musicalowej części wiedeńskiego koncernu teatralnego Vereinigte Bühnen Wien (rozmowa 20.06.2018).

⁷ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe wird *Elisabeth*. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Erfolgsmusicals”, praca magisterska (promotor Brigitte Marschall), Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Wiedeń 2007, s. 188.

⁸ Peter Filichia, *It's a New World, Golde* [wywiad z Michaeliem Kunzem], http://storyarchitekt.com/kunze/docs/interview_theatermania.pdf (dostęp 1.06.2021).

musicali powinno się traktować jako opery⁹. Dążeniom wielu współczesnych twórców musicali, by przedstawiać swoje spektakle jako opery lub dzieła „zacierające granice” międzygatunkowe, często przeciwstawiają się krytycy – w tym wiedeńscy. Oni z kolei widzą tu bardzo wyraźny podział. Według ich opinii musical jest płytki, niski i pisany pod publiczność, a opera – artystyczna i elitarna¹⁰. To, jak osoby opowiadające o teatrze muzycznym posługują się pojęciami „oper” i „musicalu”, nierzadko więcej mówi o ich poglądach i zainteresowaniach niż o tych gatunkach¹¹.

Cytat z Pratchetta dobrze pokazuje jeszcze jedno – musical wcale niełatwo zdefiniować. „Ma muzykę i... tak, śpiewy i tańce, ale to nie opera” – brzmi dosyć mętnie i ogólnie, a jednak trudno byłoby zbudować dokładniejszą definicję. Przynajmniej trudno to zrobić tak, by nie wykluczyć żadnych ważnych spektakli określanych jako musicale przez osoby i instytucje zaangażowane w ich wystawianie.

Kpiarskie uwagi Pratchetta dobrze pasują też do sytuacji musicalu, jaką zdiagnozował w rozmowie ze mną Michael Kunze. Stwierdził on mianowicie, że spektakle muzyczne nazywa się musicalami, gdy chce się podkreślić, że są współczesne – w odróżnieniu od tradycyjnej formy, jaką jest opera. Ogrom i różnorodność spektakli, które wystawia się pod tą nazwą, sprawiają, że nie sposób zdefiniować cech wyróżniających musicale. Kunze stoi w związku z tym na stanowisku, że najlepszym wyjściem byłoby wprowadzenie bardziej szczegółowych terminów. Autor spełnia zresztą własny postulat, konstatując, że jego spektakle to drama musicale, forma sceniczno-muzyczna wyrosła z tradycji musicalu, ale odznaczająca się wieloma unikatowymi cechami. Więcej o tym, co dokładnie wyróżnia drama musicale, piszę w dalszej części rozdziału.

Stan badań

Być może pojęcie musicalu jest nieostre, ale czy pytanie o to, czym jest musical, nie zostało już poddane analizie przez wcześniejszych badaczy gatunku? Przytoczony dialog z książki Pratchetta może i podkreśla niejasność tego

⁹ Konkretnie za opery Webber uważa *Evitę* oraz *Upiora w operze*, o czym pisze Jessica Sternfeld, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006, s. 93. Notabene oba wymienione tytuły miały swoje niemieckojęzyczne premiery w Theater an der Wien, z librettem w przekładzie Michaela Kunzego.

¹⁰ O reakcjach wiedeńskich krytyków na musical i wprowadzaniu przez nich ścisłego rozgraniczenia między tym gatunkiem a operą interesująco pisała Birgit Rommel, przybliżając historię „odzyskania” Theater an der Wien dla opery, zob. tejże, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 179–190.

¹¹ Raymond Knapp rozpoczął swoją bardzo ciekawą pracę o socjologii musicalu amerykańskiego stwierdzeniem, że autorzy określający, jak rozumieją różne gatunki, zdradzają w ten sposób więcej o własnych zainteresowaniach niż o danym gatunku. Po tej deklaracji przeszedł do opisywania zakresu tematycznego książki przez podanie, co on sam rozumie pod pojęciem musicalu. Zob. Raymond Knapp, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004, s. 15.

sformułowania, ale przecież w encyklopediach i książkach fachowych czekają jasne odpowiedzi, czyż nie? Problem polega na tym, że dokładnie tak jest – literatura dotycząca musicalu przedstawia jasne odpowiedzi, ale nie jedną jasną odpowiedź. Poszczególne definicje owego gatunku określają, czym on właściwie jest, ale są od siebie różne, a nawet wzajemnie sprzeczne.

Poniżej można znaleźć kilka definicji musicalu pochodzących z polskich słowników. Zaczynam od nich, nie zaś od tekstów anglojęzycznych, gdyż prace amerykańskich badaczy nierzadko zakładają, że musical to broadwayowski teatr muzyczny. Paradoksalnie to naukowcy spoza świata anglojęzycznego częściej próbują wyznaczyć formalne granice pojęcia, stojąc na uboczu głównego nurtu tego gatunku i próbując z zewnątrz opisać obce zjawisko.

Adam Wolański w swoim popularnym *Słowniku terminów muzyki rozrywkowej* podaje następującą definicję musicalu:

Sceniczne lub filmowe widowisko muzyczne o swobodnej budowie formalnej, często z gatunku komedii, składające się z dialogów, partii instrumentalnych i wokalnych, piosenek solowych i zespołowych oraz partii tanecznych¹².

Słowniki bezpośrednio odnoszące się do teatru kładą nacisk na inne elementy. Pierwsza z poniższych definicji to hasło autorstwa Bożeny Frankowskiej z jej *Encyklopedii teatru polskiego*, drugą zaś sformułowała Anna Wypych-Gawrońska na potrzeby *Słownika wiedzy o teatrze*.

Musical (ang., nazwa od *musical play* ‘widowisko muzyczne’), przedstawienie teatr[alne] o charakterze popularnym, którego strukturę wyznaczają na równi: tekst dram[atyczny] (libretto), muzyka, partie taneczne i śpiewane solo oraz zespołowo. Oparty na libretcie o treści zazwyczaj sentymentalnej oraz melodramatycznej, a niekiedy komediowej, z elementami egzotyki i fantastyki. [...] Za pierwszy m[usical] uważa się *Statek komediantów* J[erome’a] Kerna, libretto O[scara] Hammersteina II, 1927, w którym muzyka i piosenki były integralnym elementem w budowaniu sytuacji dram[atycznej] [...] ¹³.

Termin „musical” określa zarówno utwór dramatyczno-muzyczny, jak i typ spektaklu. Początkowo używany był, zgodnie ze swoim podstawowym znaczeniem, dla podkreślenia wykorzystania w dziele muzyki (*musical comedy*, *musical play*), nazwę tę stosowano też wymiennie z określeniami innych zbliżonych zjawisk scenicznych (m.in. *extravaganzy*).

Musical był początkowo charakterystyczny tylko dla sztuki amerykańskiej, kształtował się w wieku XIX, a jego wykrystalizowana postać pojawiła się na scenach Stanów Zjednoczonych na początku XX wieku. Za pierwszy typowy musical uważa się *Show Boat* (*Statek komediantów*) z 1927 r. z muzyką Jerome’a Kerna i librettem Oscara Hammersteina II. Współcześnie musical jest rozwijającą się formą światowego teatru muzycznego. [...]

¹² Adam Wolański, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 157.

¹³ Bożena Frankowska, *Encyklopedia teatru polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003, s. 279.

Musical współtworzy muzyka (w solowych, zespołowych i chóralnych częściach wokalnie-instrumentalnych, wykorzystujących głównie gatunek piosenki, we fragmentach baletowych oraz w częściach instrumentalnych – m.in. w uwerturze) i słowo (w dwuaktowym najczęściej librecie, na które składają się też części mówione). Cechą charakterystyczną musicalu jest równouprawnienie muzyki i słowa oraz dążenie do pełnej integracji czynników w spójnej i wewnętrznie jednolitej formie [...]. Akcję musicalu cechuje realizm miejsca i czasu, libreciści osadzają wydarzenia we współczesności, posługują się stylem potocznym, odwołują do zjawisk politycznych [...], społecznych [...], obyczajowych [...], kulturowych [...], prezentują zwykłych bohaterów i życie codzienne różnych grup społecznych [...]. Libretto musicalu posiada często charakter melodramatyczny, wzbogacony psychologicznym pogłębieniem portretu postaci¹⁴.

Jak widać, definicje te zgadzają się w ogólnikach: musical to spektakl bądź film muzyczny wykorzystujący taniec, śpiew i dialog (w tej rozprawie skupiam się na musicalu scenicznym). Można zauważyć w nich jednocześnie znaczące sprzeczności. Już na poziomie podstawowej kwestii wzajemnych relacji tych elementów uobecniają się rozbieżności. Według Wolańskiego musical ma „swobodną budowę formalną”, ale Wypych-Gawrońska twierdzi, że charakteryzuje go „równouprawnienie muzyki i słowa” oraz „dążenie do pełnej integracji czynników w spójnej i wewnętrznie jednolitej formie”. Także definicja Frankowskiej podkreśla, że poszczególne elementy – libretto, muzyka, taniec, śpiew – tworzą musical „na równi”. Wydaje się więc, że integracja i równoprawność tworzyw scenicznych to ważny trop w definiowaniu musicalu. Zarazem jednak postrzeganie „słowa” przez Wypych-Gawrońską (libretto z częściami mówionymi) właściwie odbierałoby status musicalu *Elisabeth* oraz *Mozartowi!* Prawie wszystkie kwestie są w nich śpiewane, słowo mówione pojawia się tylko raz na kilka scen, a jego siła oddziaływania opiera się na kontraście ze śpiewem. Z kolei definicja Wolańskiego w niczym *Elisabeth* ani *Mozartowi!* nie grozi, choć jest na tyle ogólna, że nie zbliża się do określenia musicalu precyzyjniej od Pratchettowskiego „Ma muzykę i... tak, śpiewy i tańce”.

Już tu widać pewien problem definicyjny. Gdy zaś wykraczamy poza kwestię formy musicalu i wczytujemy się w te fragmenty definicji, które dotyczą jego treści, robi się jeszcze gorzej, zwłaszcza dla musicali Kunzego. Frankowska właściwie opisuje je całkiem trafnie – „oparty na librecie o treści zazwyczaj sentymentalnej oraz melodramatycznej, a niekiedy komediowej, z elementami egzotyki i fantastyki”. Kunze w niektórych scenach swoich spektakli kpi z tkwiącego w nich potencjału sentymentalnego i melodramatycznego, ale też umiejętnie go wykorzystuje. Niewątpliwie są w nich obecne także elementy egzotyki (dawne czasy są dla nas egzotyczne) oraz fantastyki. Wolański również nie jest dla nich szczególnie groźny – skoro musical ma

¹⁴ Anna Wypych-Gawrońska, *Musical*, w: Dariusz Kosiński i in. (red.), *Słownik wiedzy o teatrze*, ParkEdukacja, Bielsko-Biała 2005, s. 293–294.

„zwykle tematykę komediową”, *Elisabeth i Mozart!* są po prostu nietypowymi musicalami. Jeżeli jednak, zgodnie z definicją Wypych-Gawrońskiej, „akcję musicalu cechuje realizm miejsca i czasu, libreciści osadzają wydarzenia we współczesności, posługują się stylem potocznym”, to pełna przepychu i bogata w metafory przeszłość przedstawiana przez Kunzego zupełnie nie nadaje się na fabułę takiego dzieła.

Problemy te uświadamiają, że istnieją słynne i ważne musicale niepasujące do podanych wyżej definicji, a nawet – że trudno by było znaleźć musical odpowiadający im wszystkim. Skąd takie sprzeczności? I dlaczego krótka definicja Wolańskiego ograniczyła się do wyliczenia form wyrazu składających się na musical (ze wzmianką, że libretto zwykle jest komediowe), a dwie następne próbowały równocześnie wyznaczyć przypisany do tego gatunku zakres tematyczny?

Te dwie definicje, choć pochodzą z książek wydanych w dwuletnim zaledwie odstępie, opisują tendencje w kreowaniu akcji scenicznej dominujące w różnych okresach rozwoju musicalu. Trendy te najwyraźniej zostały uznane przez autorki encyklopedii teatralnych za cechy definiujące cały gatunek, co tylko dowodzi, że w danym czasie tendencje te miały ogromny wpływ na ogół tworzonych musicali. Czy świadczy to o tym, że musical w poszczególnych dekadach znaczył coś zupełnie innego i że nie da się zbudować jego ponadczasowej definicji? A ujmując to pytanie z perspektywy Carlsona i jego rozważań o pamięciowej naturze gatunków: czy musical ewoluje tak szybko, że w krótkim czasie może zacząć wywoływać zupełnie inne oczekiwania publiczności, a więc stać się *de facto* innym gatunkiem?

W pewnym stopniu tak właśnie jest. Jacek Mikołajczyk, jeden z najbardziej doświadczonych polskich badaczy musicalu, zauważył w dyskusji Koła Teatrológów Uniwersytetu Śląskiego, że gatunek ten to zasadniczo pojęcie historyczne. Nie należy mówić o musicalach „w ogóle”, a tylko na przykład o „broadwayowskich musicalach złotej ery”¹⁵. Paradoksalnie to właśnie ten głos, z którym się zresztą zgadzam, sprawia, że w tej pracy marginalnie traktuję wcześniejsze polskie badania musicalu. Prowadzący je badacze – w tym rzecz jasna Mikołajczyk – wydają się świadomi tej historyczności lub przynajmniej ją przeczuwają. Sprawia to, że ich wysiłki zmierzają do opisanie konkretnych musicali lub konkretnych momentów w ewolucji tego gatunku, a zaproponowany dobór tych momentów nie pasuje do tematyki moich badań. Dwie podstawowe polskie monografie musicalu – *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej* Marka Bielackiego¹⁶ oraz *Musical nad Wisłą*

¹⁵ Z dyskusji na forum Koła Naukowego Teatrológów Uniwersytetu Śląskiego, w której brałem udział między innymi ja obok Jacka Mikołajczyka. Rozmowa odbyła się w 2013 roku, a poproszony o to przeze mnie Mikołajczyk potwierdził tę opinię w roku 2017.

¹⁶ Marek Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994.

Jacka Mikołajczyka¹⁷ – skupiają się na podgatunkach musicalu starszych od kluczowego dla moich rozważań megamusicalu. Jest to najzupełniej naturalne, ponieważ pierwszą pozycję wydano, gdy kulturowe znaczenie tego podgatunku nie było jeszcze ustalone, a druga koncentruje się na musicalach w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, w której megamusicały praktycznie nie były wystawiane. Dwa zbiory artykułów pod redakcją Joanny Maleszyńskiej, Joanny Roszak oraz Rafała Koschanego – *Musical. Poszerzanie pola gatunku*¹⁸ oraz *Republika musicali*¹⁹ – są z kolei seriami studiów przypadku. Takie ujęcie pozwala badaczom poradzić sobie z niejednoznacznością pojęcia musicalu, bo piszą oni o konkretnych tytułach i autorach zamiast o gatunku jako całości, lecz sprawia przy tym, że dla moich analiz zbiory te są jedynie inspiracją, nie zaś źródłem.

Przy owej zmienności musicalu wierzę jednak, że da się stworzyć może nie definicję, ale przynajmniej sposób rozumienia tego pojęcia obejmujący całą gamę określanych nim spektakli. Nie uważam, by udało się ustalić definicję musicalu jako takiego, ale sądzę, że da się wyjaśnić, czemu różne gatunki z musicaliem w nazwie – jak broadwayowski musical złotej ery czy drama musicale Kunzego – są opisywane za pomocą tego słowa. Można wskazać stały element w oczekiwaniach odbiorców względem musicalu lub chociaż stałą przyczynę zmiany tych oczekiwań. By je jednak nakreślić, czas przejść do przykładów definiowania musicalu w źródłach anglojęzycznych.

Broadwayowski teatr muzyczny

Judith Sebesta w swojej analizie europejskich musicali stwierdza, że w ostatnich dekadach słowo to staje się coraz bardziej popularne w różnych częściach świata, co jednak nastrocza poważnych trudności definicyjnych. Musical długo był bowiem rozumiany po prostu jako teatr muzyczny nowojorskiego Broadwayu²⁰. Amerykańscy autorzy piszący o musicalu często nie próbują w ogóle go definiować, a jedynie określają, co to pojęcie znaczy dla nich bądź jak je rozumieją na potrzeby swojej pracy. W tych sformułowaniach nierzadko stosują kryterium, które wyklucza *Elisabeth* czy *Mozarta!* kategorycznie i jednoznacznie. Deklarują wszak, zresztą zgodnie z diagnozą Sebesty,

¹⁷ Jacek Mikołajczyk, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwicki Teatr Muzyczny, Gliwice 2010.

¹⁸ Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany (red.), *Musical. Poszerzanie pola gatunku*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2013.

¹⁹ Joanna Maleszyńska, Joanna Roszak, Rafał Koschany (red.), *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2020.

²⁰ A od pewnego czasu także londyńskiego West Endu. Zob. Judith Sebesta, „Something Borrowed, Something Blue”. *The Marriage of the Musical and Europe*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 270–271.

że interesują się wyłącznie sztukami wystawionymi na Broadwayu²¹, gdzie te dwa musicale nigdy nie trafiły. By uzmysłowić to, jak mocno musical jest utożsamiany z broadwayowskim teatrem muzycznym, przywołam zdanie, które dla osoby przywykłej do traktowania musicalu jako osobnego gatunku wyda się sprzecznością. Pisząc o scenach muzycznych międzywojennego Broadwayu, William A. Everett zauważył, że „z jedenastu najdłużej wystawianych musicali w latach 20. XX wieku sześć z nich – nieco ponad połowa – było operetkami autorstwa [Sigmunda] Romberga lub [Rudolfa] Frimla”²². O ile polski widz jest przyzwyczajony do traktowania operetek i musicali jako dwóch różnych gatunków, o tyle dla amerykańskich badaczy operetka może być zarazem musicaliem, jeśli tylko pojawi się na Broadwayu.

Takie „geograficzne” rozumienie gatunku może dziwić lub wydawać się zbyt powierzchowne, a jednak prześledzenie jego korzeni ułatwi wyjaśnienie, czym właściwie jest omawiane pojęcie. Ta perspektywa jest tym bardziej potrzebna, że próby zdefiniowania musicalu na podstawie jego kształtu formalnego praktycznie zawsze prowadzą do wykluczenia z jego obrębu części spektakli ważnych dla rozwoju całego gatunku. Co więcej, takie ujęcie pasuje do pamięciowych założeń tej książki – musical okazuje się w niej gatunkiem nawiedzonym przez wspomnienia i wyobrażenia o teatrze broadwayowskim.

Musical w swoich początkach był istotnie formą broadwayowskiego teatru muzycznego. Łatwo wchłaniał elementy i inspiracje z innych form dramatyczno-muzycznych²³ – nie tylko broadwayowskich, co widać na przykładzie wiedeńskiej operetki. Współczesne funkcjonowanie pojęcia być może najłatwiej wyjaśnić, zagłębiając się w tę broadwayowską przeszłość. Analizowany od tej strony „musical” to słowo określające zbiór praktyk wystawiania spektakli wypracowany w realiach teatrów na Broadwayu oraz konkretnych spektakli wyrosłych z tych praktyk, będących zresztą rezultatem wielu dekad poszukiwań, których celem było tworzenie komercyjnie udanych przedstawień muzycznych.

Myśląc o Broadwayu, należy bowiem pamiętać, że większość teatrów tam działających nie dysponuje rządowym bądź pozarządowym wsparciem finansowym. O ich przetrwaniu na rynku decydują więc wyłącznie pieniądze widzów. Analitycy broadwayowskich musicali podkreślają ich zależność od sukcesu kasowego. Stacy Wolf wprost stwierdza, że sceniczny żywot takiego spektaklu zależy właśnie od zysków z biletów²⁴, a John Kenrick w swojej historii

²¹ Zob. np. John Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Brandeis University Press, Waltham 2004, lok. 386 oraz cytowaną wyżej pracę Raymonda Knappa *The American Musical...*

²² William A. Everett, *American and British Operetta in the 1920s. Romance, Nostalgia and Adventure*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 73.

²³ Judith Sebesta, „*Something Borrowed, Something Blue*”..., s. 270.

²⁴ Stacy Wolf, *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford University Press, Oxford 2011, s. 5.

broadwayowskiego musicalu pokazuje wpływ na rozwój teatru w Nowym Jorku zupełnie nieartystycznych czynników. Za przykład niech posłuży to, że lepszy transport podmiejski w nowojorskiej metropolii zwiększył liczbę osób zdolnych obejrzeć dany spektakl, dzięki czemu poszczególne tytuły mogły dłużej nie schodzić z afisza. Podobnie rosnące ceny biletów po II wojnie światowej sprawiły, że większość musicali dostosowywała się do gustów zamożnej klasy średniej²⁵.

Nie oznacza to, że wszystkie spektakle prezentowane jako musicale powstają wyłącznie z myślą o sukcesie finansowym. Niemniej jednak nawet te, których autorzy mają inne ambicje, muszą być atrakcyjne dla widzów na tyle, by długo utrzymać się na scenie i dotrzeć ze swoim przesłaniem do szerszej publiczności²⁶. Część spośród najważniejszych i najdłużej wystawianych dzieł tego rodzaju – jak *Show Boat* Jerome’a Kerna i Oscara Hammersteina II (1927), *Oklahoma!* Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II (1943) lub *Cabaret* Johna Kandra, Freda Ebba i Joego Masteroffa (1966) – powstała jako sposób na przekazanie istotnych społecznych treści i obserwacji²⁷. Tak samo nie znaczy to, że najsłynniejsze musicale zyskały popularność i sukces finansowy po prostu dzięki naśladowaniu klisz – trzy powyżej wymienione spektakle były dość nowatorskie w swoim czasie. Nie są bynajmniej jedynymi przykładami eksperymentów, które zyskały popularność, by następnie przekształcić się w klasykę gatunku. Prawdą jest jednak, że twórcy musicali broadwayowskich musieli i muszą podczas pracy brać pod uwagę gusta i reakcje publiczności. W swojej monografii dotyczącej obecności tematyki społecznej w amerykańskich musicalach John Bush Jones wielokrotnie podkreśla, że dzieła stworzone z myślą o poruszaniu ważnych treści społecznych przyjmowały się tylko, jeśli były zarazem dobrą zabawą²⁸. Patrząc na historię teatru musicalowego na Broadwayu – przykładowo na sukcesy wspomnianych w tym akapicie spektakli – można odnieść wrażenie, że przełomy następowały w nim wtedy, gdy jakiś twórca znajdował nowy sposób na dostarczenie widzom owej dobrej zabawy. Taki pomysł był potem kopiowany i naśladowany przez licznych innych twórców.

Ogół musicali można więc postrzegać nie tyle jako ustaloną formę artystyczną, ile jako zbiór praktyk scenicznych wykorzystywanych i modyfikowanych w celu przyciągnięcia uwagi publiczności spektaklami muzycznymi, a niekiedy także przekazywanymi przez nie znaczeniami. Popularność gatunku wynika z tego, że choć konkretne taktyki zabawienia widza zmieniają się, sama intencja (oraz sukces w jej realizacji) pozostaje. Jak można ująć rzecz

²⁵ John Kenrick, *Theatre in NYC. History – Part IV*, <http://www.musicals101.com/bway-thhist4.htm> (dostęp 1.06.2021).

²⁶ John Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves...*, lok. 386.

²⁷ Interesującą analizę wątków społecznych poruszanych w tych trzech spektaklach można znaleźć w cytowanej wyżej książce Raymonda Knappa.

²⁸ Jones John Bush, *Our Musicals, Ourselves...*

za Carlsonem, musical to gatunek, który powinien przekraczać swoje ramy, bo w pamięci widzów wiąże się z czymś nowym i atrakcyjnym.

Ta łączność między pojęciem musicalu a poszukiwaniem popularności i względnej przystępności może być powodem, dla którego termin ten jest dziś powszechnie stosowany. Szeroki zakres użycia oraz marketingowy charakter można zauważyć, analizując różnice między tym, w jaki sposób ważni twórcy teatru muzycznego opowiadają w wywiadach o swoich dziełach, a tym, jak są one reklamowane przez teatry. Jak już wspomniałem, zarówno Andrew Lloyd Webber, jak i Michael Kunze w wywiadach odcinają się często od pojęcia musicalu. Niemniej jednak teatry wystawiające ich dzieła prawie zawsze tak je reklamują²⁹. Gdy dyskusja dotyczy cech danego spektaklu lub jego wartości artystycznej, termin ten jest nierzadko odrzucany jako zbyt ogólny i upraszczający, lecz w obszarze marketingu uchodzi za najlepiej przyciągający widownię. Prawdopodobnie międzynarodowa popularność nazwy wynika właśnie ze skojarzenia z długą tradycją sukcesu w zdobywaniu dużej publiczności – tradycją zrodzoną z warunków pracy na Broadwayu, w miejscu narodzin musicalu.

Za sprawą okoliczności narodzin musical ma specyficzną, podwójną naturę. Z jednej strony jako gatunek jest praktycznie niemożliwy do zdefiniowania. Z drugiej jednak pojedynczy spektakl opisany jako musical potrafi na długo wpłynąć na kształt gatunku, gdy znajdzie nowy sposób dotarcia do widzów. Zwykle inspirowe wtedy licznych następców chcących powtórzyć lub przewyższyć jego sukces. I tak diagnoza Anny Wypych-Gawrońskiej, że „Akcję musicalu cechuje realizm miejsca i czasu, libreciści osadzają wydarzenia we współczesności, posługują się stylem potocznym...”, dobrze pasuje do komedii muzycznej na Broadwayu w dwudziestolecie międzywojennym³⁰. Stwierdzenie Bożeny Frankowskiej, że musical jest „oparty na librecie o treści zazwyczaj sentymentalnej oraz melodramatycznej, a niekiedy komediowej, z elementami egzotyki i fantastyki”, najlepiej odnosi się z kolei do jego złotej ery³¹, czyli lat 40., 50. i początku 60. XX wieku. Ten sam opis pasuje też do wcześniej wspomnianych megamusicali, formy stanowiącej ważny kontekst dla dzieł Kunzego, którą omówię dokładnie nieco dalej. Pokażę również

²⁹ Zob. m.in. opisy spektakli Kunzego na stronie instytucji Vereinigte Bühnen Wien, zarządzającej prawami autorskimi do nich (<http://www.vbw-international.at>, dostęp 1.06.2021), oraz oficjalne witryny słynnych spektakli Webbera *Koty* (<http://www.catsthemusical.com>, dostęp 1.06.2021) czy *Upiór w operze* (<http://uk.thephantomoftheopera.com/her-majestys-theatre>, dostęp 1.06.2021).

³⁰ Dokładny opis dominujących trendów w tym okresie przedstawił Geoffrey Block, *The Melody (and the Words) Linger on. American Musical Comedy of the 1920s and the 1930s*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 103–125.

³¹ Dobrym punktem wyjścia do zrozumienia pojęcia złotej ery są analizy twórczości pary jej najważniejszych autorów – wspomnianych już w rozdziale pierwszym Richarda Rodgersa i Oscara Hammersteina II. Interesujący ogląd ich wpływu na Broadway przedstawia Ann Sears, *The Coming of the Musical Play. Rodgers and Hammerstein*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 147–163.

wpływ trendów płynących z Broadwayu na musicale Michaela Kunzego oraz jego oddziaływanie na musical w kontynentalnej Europie.

Puste słowo?

Dotychczasowe informacje mogą budzić wątpliwość, czy musical w ogóle da się zrozumieć na jakimkolwiek innym poziomie niż zaproponowana wyżej „komercyjna” definicja. Amerykańscy badacze postrzegają ten gatunek jako pewną całość, gdyż dla nich to po prostu określenie na spektakle muzyczne wystawiane na Broadwayu. Gdy jednak próbujemy analizować musicale grane w Austrii – tak samo jak na przykład w Polsce czy w Japonii – możemy tylko uznać, że pojęcie jest niejasne i niewygodne. Teatry używają go, by przyciągnąć ludzi, ale właściwie nie mówią w ten sposób niczego o reklamowanych dziełach – poza tym, że „mają muzykę... i tak, śpiewy i tańce, ale to nie opery”. Termin ten może się wydawać zbyt rozmyty, aby sensownie się nim posługiwać, zwłaszcza w rozprawie szczegółowo analizującej spektakle muzyczne.

Widać tu zresztą interesującą zbieżność – jak pokazywałem w poprzednim rozdziale, podobnie nieścisłym pojęciem jest Austria. W różnych okresach swojego istnienia była ona przedefiniowywana na rozmaite sposoby w związku z doraźnymi potrzebami dynastii Habsburgów. Musicale o przeszłości tego kraju to więc coś podwójnie nieostrego – dzieła z szybko ewoluującego i wymykającego się definicjom gatunku o zmiennych losach bardzo zmiennego państwa. Zarówno Austria, jak i musical to zatem pojęcia, które warto interpretować jako operacje na pamięci. Habsburgowie używali konceptu Austrii i zmieniali jego znaczenie, by legitymizować swoje rządy i zaznaczać własną odrębność od innych niemieckich władców. Podobnie nazwanie spektaklu muzycznego musicalem może świadczyć o tym, że aspiruje on do kontynuowania tradycji popularnego i atrakcyjnego teatru. W Europie, gdzie rozwinięty już musical natrafił na starsze tradycje teatralno-muzyczne, można doszukiwać się w używaniu tego pojęcia niemal dystynkcji względem opery i operetki, a więc tradycji teatralno-muzycznych niezmiernie istotnych dla Austrii. Sprawia to, że austriackie musicale mocno związane z konwencją operową i operetkową – na czele z *Elisabeth* i *Mozartem!* – stanowią naraz kontynuację i zerwanie tradycji, która sama w sobie pozostawała zawsze ważnym sposobem mówienia o Austrii i jej tożsamości.

Przy wszystkich tych niejasnościach wierzę, że ma sens badanie powodów określania poszczególnych spektakli tym rozmytym terminem. Wiedząc, że *Elisabeth* i *Mozart!* są reklamowane jako musicale, możemy zadać co najmniej trzy interesujące pytania. Po pierwsze – dlaczego są proponowane publiczności jako musicale i w czym są podobne do innych dzieł tego typu (poza „muzyką, śpiewami i tańcami”)? Po drugie – jak ich autor rozumie pojęcie drama musicalu, którym je opisuje? I wreszcie po trzecie – jak reklamowanie tych utworów jako musicali wpłynęło na ich wiedeńską i światową recepcję?

Kunze w świecie musicalu

Związki Kunzego z teatrem musicalowym zaczęły się w 1981 roku, gdy kierownictwo Theater an der Wien zleciło mu niemiecki przekład *Evity* Andrew Lloyda Webbera. Rozpoczęła się wtedy długa i owocna współpraca, w ramach której Kunze przygotował niemieckie libretta do austriackich premier między innymi *Kotów* i *Upiora w operze*. W latach 80. Harold Prince, reżyser broadwayowskich i wiedeńskich premier *Evity* oraz *Upiora w operze*, zasugerował Kunzemu, by ten stworzył własny musical o przeszłości Austrii. Kunze już wtedy rozmawiał na temat musicalu o Sisi z teatrem miejskim w niemieckim Heilbronn. Pomysłem zainteresowała się jednak dyrekcja An der Wien³².

Do projektu librecista zaprosił starego przyjaciela i współpracownika, kompozytora Sylvestra Levaya. W latach 60. i 70. pisał on muzykę do popowych hitów Kunzego, potem zaś wyjechał do USA i skomponował ścieżki dźwiękowe do kilku hollywoodzkich filmów. Pracując nad *Elisabeth*, Levay podróżował między Stanami a Europą, żeby po sukcesie musicalu zrezygnować z hollywoodzkiej kariery i przenieść się na stałe do Europy.

W kontekście tej książki ważna jest nie tylko muzyczna kariera Kunzego, lecz także jego wykształcenie i rozwój naukowy. Przez całe swoje dorosłe życie łączył on karierę artystyczną i akademicką. Tuż po studiach zaczął pracować jako autor tekstów piosenek i producent muzyczny, a jednocześnie pozostał aktywnym naukowo historykiem prawa. W latach 70., po wycofaniu się z roli producenta, naukowe i artystyczne aspekty jego aktywności jeszcze bardziej się wyrównały. Nadal pisał teksty piosenek, a w tym samym czasie obronił doktorat i wydał trzy książki z zakresu historii³³. Tworzenie musicali o słynnych postaciach historycznych jest więc dla niego syntezą dwóch ważnych od dekad obszarów aktywności życiowej. Kunze podejmuje się tej działalności wyposażony zarówno w dużą wiedzę o dziejach oraz zdolność do prowadzenia dalszych badań na potrzeby własnych dzieł, jak i w wysoce rozwiniętą świadomość możliwości muzyki. Uważa emocje za bardzo nośne w teatrze muzycznym i zdolne dotrzeć do widza. Opowiadając o swoich bohaterach w formie musicalu, stara się przekazać widowni autorską wizję ich emocji oraz sprawić, by wywołało to z kolei emocje wśród publiczności. Z tego właśnie nastawienia wynika regularnie przytaczana w rozdziale drugim obserwacja, że Kunze mocno opiera się na źródłach historycznych, jednak fakty zaczerpnięte z nich są w musicalach przearanżowane w sposób, który wydaje mu się dramaturgicznie najskuteczniejszy.

³² Informacje z przekazanej mi przez Back-Vegę roboczej wersji fragmentu jego książki „Theater an der Wien. 40 Jahre Musical”, brak numeracji stron.

³³ Informacja z wywiadu z Kunzem przeprowadzonego przeze mnie w sierpniu 2018 roku.

Przedstawienia Michaela Kunzego

Kunze w rozmowie ze mną określił swoją metodę tworzenia przedstawień muzycznych jako „pragmatyczną”. Zaznaczył też, że chodzi mu o to, by opowiadać dobre, rezonujące z widownią historie za pomocą muzyki, a nie o tryzowanie się jakichkolwiek gatunkowych wytycznych. Nie zamierza „wynajdywać koła na nowo” i korzysta z gotowych, działających rozwiązań, ale jego celem nie jest kontynuowanie wcześniejszych tradycji musicalowych.

W wywiadzie z Peterem Filichią autor ujął kwestię relacji swoich dzieł do musicalu jeszcze radykalniej:

Moje spektakle nie są musicalami i nie są też operami, ponieważ zawierają współczesną muzykę. Ale zasadniczo są operami, bo opowiadają epickie historie i są bardzo dramatyczne. Nazywam je drama-musicalami³⁴. Nie są dramataми muzycznymi, bo element dramatu jest w nich jeszcze ważniejszy³⁵.

Oczywiście, jak świadczy strona Vereinigte Bühnen Wien, spektakle Kunzego jednak są musicalami. Tak przynajmniej nazywa je firma posiadająca prawa autorskie do ich wystawiania. Czas więc zacząć szukać odpowiedzi na pierwsze z postawionych wyżej pytań – czemu spektakle Kunzego są przedstawiane jako musicale? Według jego własnych słów wydaje się to banalne – zawierają współczesną muzykę, zatem najlepiej reklamować je jako musicale, nawet kiedy w trakcie cytowanego kameralnego wywiadu Kunze twierdzi, że są raczej operami. W rozmowie ze mną dodał wszak, że opera to termin oznaczający tradycyjny teatr muzyczny, a musical to pojęcie-worek oznaczające wszystko inne. W takiej perspektywie to, że są musicalami, jest oczywiste, ale niewiele mówi, należałoby więc przejść do wyjaśnienia pojęcia drama musicalu.

Musicale Kunzego i jego opera

Kwestia nie jest jednak tak prosta, podział zaproponowany przez Kunzego nie opisuje bowiem całej teraźniejszej sceny teatralno-muzycznej. Pomija on między innymi to, że opery, choć kojarzone głównie z przeszłością teatru muzycznego, powstają do dzisiaj. Susanne Vill, doświadczona badaczka zagadnienia pracująca na Uniwersytecie Wiedeńskim, zauważyła w rozmowie ze mną, że paradoksalnie to twórcy operowi eksperymentują z nowocześniejszą muzyką, twórcy musicali zaś stosują tę nieco już przestarzałą. Rzeczywiście, znane opery kojarzą się z muzyką klasyczną – *Aidę*, *Wesele Figara* czy *Orfeusza* trudno dziś uznać za awangardę. Ich kompozytorzy użyli form muzycznych nowoczesnych jak na moment ich powstania. Współcześnie tworzone opery są zdecydowanie bardziej eksperymentalne muzycznie niż pisane w tym samym

³⁴ W transkrypcji tego wywiadu, w przeciwieństwie do innych tekstów o drama musicalu, termin ten jest zapisywany z łącznikiem.

³⁵ Peter Filichia, *It's a New World...*, przekład własny.

czasie musicale³⁶. To oczywiście jeden z czynników, który sprawia, że opera jest niemal paradygmatycznym przykładem kultury wysokiej, a musical – popularnej. Zarazem to, jak bardzo różnią się od siebie klasyczne i współczesne opery, stanowi ciekawy komentarz do tego, jak ewoluuje pojęcie kultury wysokiej.

Opis dzisiejszej kondycji teatru operowego wykracza poza ramy tego opracowania, warto jednak przybliżyć pewien przykład – jedyną operę Kunzego. Jest nią *Raoul* z muzyką George’a Kinsleya, dzieło przedstawiające wojenne losy ratującego budapeszteńskich Żydów szwedzkiego dyplomaty Raoula Wallenberga. Opera ta miała prapremierę światową w 2004 roku w Instytucie Goethego w Nowym Jorku w formie koncertu³⁷, zaś w roku 2008 była po raz pierwszy wystawiona jako spektakl w Teatrze Miejskim w Bremie³⁸. Niestety nie udało mi się dotrzeć do nagrania, lecz z treści jego recenzji i wywiadów z twórcami można domyślać się, że był dziełem bardziej eksperymentalnym od musicali Kunzego zarówno w warstwie muzyki, jak i inscenizacji³⁹. Zarazem jedna z recenzji podkreśla, że choć Kunze „najwyraźniej chce, by jego najmłodsze dzieło było określane jako opera”, widać w nim mieszaninę wielu form, a najbliższe jest jednak musicalowi⁴⁰. Kunze na moje pytanie, czemu on i Kinsley nazwali *Raoula* operą mimo wiary w to, że musicale mogą opowiadać dowolne historie, dał prostą odpowiedź. Wyjaśnił mi, że dzieło poruszające temat Holokaustu nie znalazłoby chętnego je wystawić teatru, gdyby było określone jako musical⁴¹.

Po raz kolejny okazuje się, że granice między tymi gatunkami są nieostre, ale w przeciwstawieniu opera – musical ta pierwsza symbolizuje nie tylko tradycję, lecz także eksperyment i innowację. Musical jest zatem „otoczony” przez operę. Z jednej strony klasyczne opery zostały skomponowane z użyciem muzyki dużo starszej niż musicalowa, z drugiej zaś autorzy nowoczesnych oper śmiało eksperymentują z warstwą dźwiękową swoich dzieł. Musical zajmuje pozycję pomiędzy starą i nową operą i z tej właśnie perspektywy dociera do dużego grona odbiorców, dla których klasyka opery jest zbyt nieaktualna, natomiast jej awangarda – zbyt nieprzystępna.

W takim znaczeniu *Elisabeth* i *Mozart!* niewątpliwie są musicalami. Levay użył do ich skomponowania rockowej muzyki, która dla niego i Kunzego

³⁶ Rozmowa z Susanne Vill, maj 2018.

³⁷ April 2004, The International Raoul Wallenberg Foundation, <http://www.raoulwallenberg.net/about/newsletter/april-2004/#a7> (dostęp 1.06.2021).

³⁸ Benno Schirrmeyer, „Diese Oper – das bin ich” [wywiad z George’em Kinsleyem], <http://www.taz.de/!5186325/> (dostęp 1.06.2021).

³⁹ Zob. powyższe teksty oraz Peter Bäuml, *Zur Uraufführung der Oper „Raoul” am 21. Februar 2008 über den Holocaust von Gershon Kingsley und Michael Kunze am Theater Bremen*, http://www.baeumler-agentur.de/images/stories/file/Medaon_Oper_Raoul_Wallenberg.pdf (dostęp 1.06.2021).

⁴⁰ Peter Bäuml, *Zur Uraufführung der Oper „Raoul”...*, s. 2.

⁴¹ Moja korespondencja z Michaeliem Kunzem, listopad 2019.

jest brzmieniem młodości⁴². Dla ogółu dzisiejszych odbiorców pozostaje popularna i zrozumiała, choć nie jest już awangardą muzyczną. Oba spektakle powstały z myślą o publiczności, lecz nie „pod publiczke”. W rozmowie ze mną Kunze wielokrotnie podkreślał, że napisał je z fascynacji przedstawianymi postaciami, które „mówią” do niego i domagają się opisanie. Zaznaczył też, że bardzo stara się, aby jego spektakle były jak najbardziej zrozumiałe, a ich przesłanie dotarło do widzów oraz dotknęło ich emocjonalnie.

Do *Elisabeth* oraz *Mozarta!* dobrze pasuje więc określenie „musical”, oddające to, co w teatrze muzycznym stosunkowo przystępne i łatwe w odbiorze. Musicales Kunzego nie są jednak takie po prostu dlatego, że mają się świetnie sprzedawać. Z jego wypowiedzi można odnieść wrażenie, że zrozumiałość jest dla niego zaletą samą w sobie, że przekazanie widzom historii oraz związanych z nią emocji stanowi jego cel jako twórcy. Kunze podkreśla zresztą, że tylko takie autoteliczne ujęcie pozwala mu w ogóle tworzyć i kończyć swoje spektakle. Prace nad nimi trwały po kilka lat, sukces komercyjny początkowo wcale nie wydawał się pewny, a szczególnie trudno było znaleźć teatr chętny wystawić *Elisabeth*. Wobec tych wszystkich okoliczności praca nad nią była możliwa jedynie dzięki ogromnej pasji do tego projektu. W jakimś stopniu jest też tak przy następnych realizacjach, choć oczywiście po jednym sukcesie szansa na kolejne premiery znacznie wzrosła⁴³.

Kunze na tle musicalu

Powyższe rozważania odpowiadają na pierwsze z postawionych pytań – wskazują, co łączy *Elisabeth* oraz *Mozarta!* z ogółem musicali, czemu owo nieostre pojęcie w ogóle do nich pasuje. To, że pasuje, mówi o obu spektaklach coś niezwykle ważnego: że są one pisane z myślą o odbiorcy, a zatem przy całej powadze swojego tematu, zawiłościach fabuły i metaforyczności wielu scen pozostają teatrem popularnym. Spektakle Kunzego są musicalami, bo tworzy on je tak, by emocje przedstawianych na scenie postaci były możliwie zrozumiałe i by dotrzeć do widza. Z nieostrego, ale użytecznego pojęcia musicalu wynika więc zasadnicza, lecz bardzo ogólna cecha. By wyjść poza to generalne rozumienie, trzeba skupić się na tym, co wyróżnia te dzieła z ogółu musicali. Kunze ujmuje cechy charakterystyczne swoich spektakli w pojęciu drama musicalu, które zostanie dalej omówione.

Od razu warto jednak zaznaczyć, że słowa Kunzego na temat jego autorского gatunku nie tłumaczą wszystkiego. Drama musical to głównie nazwa struktury formalnej dzieła, szkielet fabularny, który można porównać na przykład do idei podróży bohatera Josepha Campbella, będącej zresztą dla Kunzego

⁴² Peter Filichia, *It's a New World...*

⁴³ Rozmowa z Michaeliem Kunzem, 15.08.2018.

jedną z inspiracji⁴⁴. To, jakimi treściami Kunze wypełnia taki szkielet, wynika z jego zainteresowań artystycznych oraz intelektualnych. Czyni to owe zainteresowania następnym elementem niezwykle ważnym dla uchwycenia jego twórczości. Metoda twórcza Kunzego może zostać gruntownie zrozumiana tylko z tych dwóch perspektyw jednocześnie – do jakiej formy dąży on w pracy nad spektaklami oraz jaką treścią pragnie tę formę zapełniać.

Drama musical

Opisując ogólnie drama musical na potrzeby wywiadów, Kunze przedstawia go jako gatunek, w którym wszystkie tworzywa sceniczne są podporządkowane opowiadaniu historii. Ostatecznym celem jest przekazanie spójnej fabuły, unika się scen będących ozdobnikami⁴⁵. W takim uproszczeniu idea drama musicalu wydaje się może i szczytna, ale znano ją w historii teatru muzycznego już wcześniej. W początkowej fazie rozwoju tego gatunku podobną rolę odgrywało pojęcie musicalu zintegrowanego, które narodziło się wraz ze słynną *Oklahomą!* Rodgersa i Hammersteina⁴⁶ i tym samym otworzyło złotą erę w rozwoju musicalu broadwayowskiego. Można mimo wszystko przypuszczać, że Kunze tłumaczy wyjątkowość swoich spektakli w ten sposób, gdyż w okresie, kiedy zdobywały one coraz większą popularność, na scenie musicalowej dominowały tak zwane megamusical, z których część to afabularne widowiska⁴⁷.

Tym jednak, co naprawdę wyróżnia drama musical, nie jest skupienie na fabule, a konkretny sposób jej konstrukcji. Birgit Rommel w swojej próbie klasyfikacji musicali zauważa, że stworzony przez Kunzego gatunek jest unikatowy w związku z tym, że definiuje go nie tylko końcowy kształt spektakli, ale też ich sposób powstania⁴⁸. Autor opisał ten proces szczegółowo we współpracy z Astrid Strangl oraz Bettiną Müllner⁴⁹.

Struktura drama musicalu opiera się mocniej na europejskich modelach dramatu niż na elementach klasycznych musicali broadwayowskich. Jako jej źródła Kunze wskazuje *Poetykę* Arystotelesa, pisma Gustava Freytaga o strukturze dramatu oraz dramaturgię klasycznych filmów hollywoodzkich, a zwłaszcza

⁴⁴ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals *Elisabeth* und *Mozart!* von Michael Kunze und Sylvester Levay”, praca magisterska (promotor Hilde Haider), Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wiedeń 2007, s. 7. Choć to „tylko” magisterium, ponaddwustutnicowe dzieło Strangl i Müllner jest jedynym znanym mi tekstem naukowym szczegółowo opisującym strukturę drama musicalu.

⁴⁵ Katarzyna Kraińska, „Dramamusical Michaela Kunze. W stronę kultury wysokiej”, praca magisterska (promotor Krzysztof Mrowcewicz), Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej imienia Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2016, s. 32–33.

⁴⁶ Raymond Knapp, *The American Musical...*, s. 123.

⁴⁷ Dokładniej analizowałem związki między retoryką Kunzego a sukcesem megamusicalu w artykule *Jak zgubić własny cień? Nawiedzenie przeszłością i przyszłością w musicalu „Mozart!”*, „Facta Ficta. Journal of Narrative, Theory & Media” 2018, nr 1, s. 36–53.

⁴⁸ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 13.

⁴⁹ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 18–21.

często w nich wykorzystywaną koncepcję podróży bohatera⁵⁰. W wywiadach Kunze nierzadko wspomina też, że jego mentorem był Robert McKee, słynny nauczyciel tworzenia fabuł prowadzący wykłady na całym świecie⁵¹. Co ciekawe, mimo inspirowania się dramaturgią hollywoodzką Kunze rozumie drama gatunku jako europejską odpowiedź na wariant broadwayowski. Najważniejszą postacią tego ostatniego jest zaś dla niego model wypracowany w złotej erze gatunku w USA. Strangl i Müllner opisują go następująco: musical składa się z naprzemiennych scen dialogowych i muzycznych, tych ostatnich zwykle w postaci zamkniętych piosenek. Dialogi posuwają fabułę do przodu, a piosenki nadają spektaklowi tempo i wydobywają z historii emocje.

W drama musicalu warstwa fabularna oraz muzyczna nie są rozdzielone. W centrum uwagi stoją działania zainicjowane przez postaci, zaś środki teatru muzycznego popychają te działania naprzód. Zewnętrzna akcja rozwija się z wewnętrznych konfliktów person dramatu, a ich aktywności mają motywacje i konsekwencje. Piosenki powinny być nie tylko wyrazem emocji postaci, ale także rozwijać akcję, innymi słowy winny być dramatyczne. Dialogi mówione są rzadkie i choć Kunze nie wyraża tej myśli wprost, wydaje się, że w drama musicalu, zresztą jak w operze, to śpiew, a nie mowa jest domyślnym sposobem wypowiedzi. Gdy już pojawia się mowa, towarzyszy jej ilustracyjna muzyka tła, by nie wybijać widza z tworzonej przez warstwę muzyczną ciągłości. Sceny mówione rozwijają się więc podobnie jak dramatyczne, zilustrowane muzyką sceny w filmach.

Drama musicale Kunzego są grane jako dwuaktowe spektakle z przerwą między pierwszym a drugim aktem, jednak autor pisze ich fabuły jako trójaktowe. Składają się z trzech części stosowanych w klasycznej dramaturgii: ekspozycji, konfrontacji i rozwiązania, przy czym konfrontacja jest dłuższa od dwóch pozostałych⁵². Kunze bardzo szczegółowo określa, jakie działania powinny zajść i jaki rozwój osobowości protagonisty powinien nastąpić w kolejnych częściach. Wszystkie ważne momenty w strukturze drama musicali zostały opisane w pracy Strangl i Müllner, na potrzeby moich analiz warto przytoczyć jeden z nich – „punkt bez odwrotu”. To scena, w której bohater przekracza granice w dążeniu do swojego celu, zaczyna krzywdzić innych i paradoksalnie się od niego oddala (bo go osiągnął i idzie dalej). W *Elisabeth* oraz *Mozarcie!* punktem takim jest finał pierwszego aktu sztuki.

Poszczególne akty są odpowiednio ekspozycją, konfrontacją i rozwiązaniem nie tylko fabuły, ale też konfliktu⁵³ czy, w przypadku twórczości Kunzego,

⁵⁰ Tamże, s. 7.

⁵¹ W chwili obecnej najlepszym źródłem informacji o tezach i metodach pracy Roberta McKee jest jego strona internetowa *Robert McKee's Storylogue*, do której dostęp jest niestety płatny: <http://www.storylogue.com/> (dostęp 1.06.2021).

⁵² Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 7–9, 17–18.

⁵³ W tym rozumieniu akt drugi jest oczywiście konfrontacją z konfliktem, nie konfrontacją konfliktu.

konfliktów. Drama musical musi bowiem przedstawiać trzy typy konfliktów: wewnętrzny, międzyosobowy i ponadosobowy. Protagonista powinien być więc skonfliktowany ze sobą samym, z ludźmi ze swojego otoczenia oraz z ponadosobowymi siłami: społeczeństwem, kulturą czy przeznaczeniem⁵⁴. Ponieważ wroga bohaterowi siła potrzebuje wyraźnego przedstawiciela, antagoniści z poziomu międzyosobowego często reprezentują jednocześnie konflikt ponadosobowy. Arcyksiężna Zofia nie lubi Sisi, ale także uosabia wrogi jej porządek na dworze Habsburgów. Podobnie książę-arcybiskup Colloredo ma do Mozarta osobisty uraz i zarazem stanowi wcielenie systemu stanowego krępującego swobodę twórczą kompozytora. Z innej strony rola antagonisty w konflikcie wewnątrzosobowym jest podzielona właśnie na protagonistę i jego odbicie. Problemy Sisi, które krzywdzą ją samą, widać w jej zachowaniach i w kierowanych do niej słowach Śmierci. Wolfgang cierpi przez swoje ludzkie słabości i przez presję nieludzkiego Amadé.

Warto spojrzeć na tę kwestię również z perspektywy trybów pamięci zbiorowej wyszczególnionych przez Astrid Erll. Skoro Kunze stara się łączyć w swoich spektaklach różne poziomy konfliktu, to łatwo może w nich zachodzić mieszanie się trybów doświadczeniowego z monumentalnym. Zestawia on wszak jednostkowe przeżycia z demonstracjami działania wielkich, bezosobowych sił historii. Te drugie znajdują sceniczną reprezentację w chórach, scenografii, strażnikach społecznego porządku w rodzaju Zofii czy Colloreda oraz metaforycznych figurach, takich jak Śmierć lub Amadé. Historia ukazuje się jako ogromna, ponadludzka, mityczna siła i od razu demonstruje swoją potęgę, ingerując w życie jednostki, z którą widz jest już emocjonalnie związany⁵⁵.

Rosnące w kolejnych aktach napięcie oraz konsekwencje wyborów protagonisty można rozrysować dwiema liniami. Linia napięcia stopniowo rośnie, by na końcu opaść, a linia moralna przeciwnie – stopniowo opada, by na końcu się podnieść.

Linia napięcia wzrasta ze sceny na scenę, bo każda następna akcja musi być bogatsza w konsekwencje. Prowadzi do „punktu bez odwrotu”, ale nie zatrzymuje się na nim, dalej idąc w górę. Napięcie opada dopiero pod koniec aktu trzeciego, gdy konflikt się wyjaśnia. Linia moralna opada równie systematycznie, ukazując, jak protagonista odwraca się od swoich bliźnich i traci w ten sposób ich poparcie. Choć widownia może wciąż rozumieć motywy stojące za czynami głównego bohatera, z perspektywy innych postaci stają się one coraz bardziej niezrozumiałe i egoistyczne. Linia moralna zaczyna iść w górę pod koniec fabuły, gdy postać orientuje się, że musi coś w sobie zmienić.

Ze wspomnianego wcześniej założenia Kunzego, że jego sztuki powinny komunikować widzom swoje treści przez wyraziste emocje, wynika kolejna ważna cecha drama musicalu. Otóż w idealnym przypadku sztuka ma budzić

⁵⁴ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 14.

⁵⁵ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 224–226.

konkretne reakcje emocjonalne w konkretnych momentach⁵⁶. To doniosłe w skutkach założenie w dużym stopniu wpływa na fabuły Kunzego. Sięga on bowiem po rozwiązania, których oddziaływanie na emocje widza jest pewien, a szczególnie ochoczo wykorzystuje to, że odbiorcy zazwyczaj sympatyzują z ofiarami⁵⁷. Zarówno cesarzowa Elżbieta, jak i Wolfgang Mozart wielokrotnie byli ukazywani także w innych mediach jako ofiary – bliskich, społeczeństwa, epoki. Spektakle Kunzego skupiają się jednak na tym aspekcie ich biografii w szczególnym stopniu. To z kolei często prowadzi do połączenia trybów doświadczeniowego z antagonistycznym, gdy autor przedstawia nieszczęścia swoich bohaterów i zarazem rozbija obiegowe wyobrażenia o ich szczęśliwym życiu.

Jeśli Kunze uzna, że w którymś musicalu nie udało mu się odpowiednio wywołać tego efektu, jest też zdolny do dużych zmian w librettach przed następnymi premierami. I tak w *Mozarcie!* przebudował po prapremierze scenę pierwszą, by młody Mozart wydawał się posłuszny ojcu we wszystkim, a nie męczony przez niego. Kunze był bowiem przekonany, że pierwotna wersja, gdzie Leopold każe synowi grać mimo gorączki, ustawia sympatię widzów po stronie dziecka. To z kolei miało utrudniać właściwy odbiór kilkuletniego Mozarta w dalszych scenach, gdzie pojawia się symbolizujący nieludzkiego geniusza Amadé⁵⁸. Analizowane w poprzednim rozdziale sytuacje, gdy Kunze zmieniał wydarzenia historyczne, by akcja sceniczna ogniskowała sympatię publiczności na protagoniście, także wynikają z chęci ukierunkowania emocji widzów.

Innym wyrazem tego, że autor stara się sterować emocjami odbiorców, jest założenie, iż każdy drama musical musi mieć przesłanie (*Lebenswahrheit* – dosłownie „prawda życiowa”, często zwana też *Prämisse* – przesłanie). To dająca się streścić w jednym zdaniu prawda, którą ukazuje i udowadnia przebieg sztuki. I tak w *Elisabeth* jest to stwierdzenie „przesadna indywidualność prowadzi do samotności”, w *Mozarcie!* zaś „to, co ludzkie, musi być poświęcone geniuszowi, by ten mógł się swobodnie rozwijać”. Prawda życiowa ma być ważna dla współczesnego odbiorcy mimo tego, że akcja wszystkich drama musicali Kunzego rozgrywa się w przeszłości⁵⁹. To założenie tworzy więc powiązanie między przeszłością – czasem akcji *Elisabeth* i *Mozarta!* –

⁵⁶ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 8.

⁵⁷ Michael Kunze, *Ein Gleichnis für das Erwachsenwerden*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2015, nr 4, s. I–008.

⁵⁸ Najbardziej radykalnym przykładem takiej zmiany w twórczości Kunzego jest prawdopodobnie musical *Marie Antoinette*, który w zamiśle miał przedstawiać dojrzewanie Marii Antoniny do roli królowej przed Wielką Rewolucją Francuską i w jej trakcie. W pierwotnej inscenizacji Maria wyśmiewała w pierwszych scenach paryską żebraczkę Margrit Arnaud, która stawiała się ośrodkiem sympatii widzów. W pierwszej zmodyfikowanej wersji tego spektaklu, którą oglądałem w nowej realizacji w Operetce Budapeszteńskiej w 2017 roku (reż. Miklós Gábor Kerényi), Maria Antonina okazywała Margrit łaskę mimo tego, że ta celowo oblała ją szampanem, a w rozmowie Kunze zapowiedział mi, iż na potrzeby premiery w Tokio w październiku 2018 roku planuje jeszcze radykalniejsze odwrócenie sytuacji (rozmowa z Kunzem, 16.08.2018).

⁵⁹ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 11.

a terażniejszością – czasem, w którym są oglądane i mają znaleźć emocjonalny oddźwięk. Tym samym potwierdza ich rolę jako mediów pamięci.

Kunze przyznaje zatem, że struktura formalna jego spektakli jest opracowana z myślą o wywołaniu w odbiorcy specyficznej reakcji i przekazaniu mu konkretnej wizji świata przedstawionego. Można domyślać się, że wynika to z określonego wyobrażenia o tym, co chciałby powiedzieć widzom swoich sztuk. Czas więc przyjrzeć się bliżej temu, jaką treścią Kunze wypełnia bardzo ściśle przez siebie określoną strukturę drama musicalu i jak ten proces lokuje go w obrębie teatru musicalowego. Najpierw jednak wspomnę o pewnym podgatunku musicalu, który pomoże w zrozumieniu struktury dzieł tego autora.

Przesłanka a koncept

Ten podgatunek to musical konceptualny (*concept musical*). O ile musicale złotej ery były zazwyczaj wyposażone w linearną, dość prostą narrację, o tyle musicale konceptualne zamiast tego skupiają się na zaprezentowaniu jakiejś tezy, postaci lub tematu⁶⁰. Są niejako reakcją broadwayowskiego musicalu na brechtowski teatr epicki. Za pierwszy musical konceptualny uchodzi zresztą *Love Life* z tekstami Alana Jaya Lerner'a i muzyką Kurta Weilla, współpracującego z Bertoldem Brechtem kompozytora *Opery za trzy grosze*⁶¹. Z musicali złotej ery za najśłynniejszy tytuł zawierający elementy musicalu konceptualnego jest uważany *Cabaret* – przedstawia on liniową historię głównych bohaterów. Jego akcja sceniczna ma nie tylko opowiedzieć tę historię, lecz także za pomocą różnych perspektyw nakreślić sytuację w Berlinie w trakcie dochodzenia nazistów do władzy⁶².

Najśłynniejsze musicale konceptualne pochodzą z lat 70. i 80. i prawie wszystkie są dziełem jednego człowieka – kompozytora i autora tekstów Stephena Sondheim'a⁶³. John Bush Jones był dość sceptycznie nastawiony do ich popularności. Sugerował, by zamiast konceptualnymi nazywać je fragmentarycznymi. Sądził ponadto, że były przejawem egocentryzmu lat 70., dowodem na skupienie ludzi w tej dekadzie wyłącznie na sobie i swoich przeżyciach⁶⁴. Nie jestem w stanie rozstrzygnąć tego poważnego zastrzeżenia, uważam jednak, że brak linearnej narracji w musicalach konceptualnych istotnie pozwala pełniej skupić się na ukazywaniu subiektywnej, często dalekiej od realizmu rzeczywistości psychicznej pojedynczych postaci. *Elisabeth*, a do pewnego stopnia

⁶⁰ Bud Coleman, *New Horizons. The Musical at the Dawn of the Twenty-First Century*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 291.

⁶¹ Bruce D. McClung, Paul R. Laird, *Musical Sophistication on Broadway. Kurt Weill and Leonard Bernstein*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 195.

⁶² Paul R. Laird, *Choreographers, Directors and the Fully Integrated Musical*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 229.

⁶³ Tamże.

⁶⁴ John Bush Jones, *Our Musicals, Ourselves...*, lok. 5999.

także *Mozart!*, przypominają musicale konceptualne za sprawą fragmentarycznej fabuły i skupienia na kilku nierealistycznych elementach inscenizacji. Te komponenty wynikają moim zdaniem z tego, że ostatecznym, najgłębszym celem musicali Kunzego ma być zakomunikowanie jakiejś idei – czy, jak mówi autor, przesłania – a nie opowiedzenie linearnej historii.

Mam wrażenie, że w porównaniu z bohaterami Kunzego postaci z klasycznych musicali konceptualnych są bardziej statyczne. Zaczniemy od przykładów z twórczości Sondheima. Główny bohater *Company* aż do finału musicalu wydaje się pozbawiony zobowiązań i nigdzie niezakorzeniony. W *A Little Night Music* fabuła znajduje szczęśliwe rozwiązanie przypadkiem, a nie dzięki przemianie bohaterów. Georges Seurat w *Sunday in the Park with George* do końca pozostaje oddany tylko swojej twórczości, a tytułową postać Sweeneya Todda gubi dokładnie to, że nie jest w stanie wyjść poza własne pragnienie zemsty. Za to Sally Bowles z *Cabaretu* nie potrafi zmienić się jako osoba, co jednak popycha do zmiany życiowej Cliffa Bradshawa. Pokazuje to więc graniczną (i tym samym w jakimś stopniu podobną do dzieł Kunzego) pozycję *Cabaretu* w obrębie musicalu konceptualnego⁶⁵.

Być może najważniejszym, co pojęcie musicalu konceptualnego wnosi do analizy dzieł Kunzego, jest pewne napięcie. Autor ten w swoim modelu drama musicalu opracował schemat opowiadania linearnych historii i zarazem chciał przekazywać w nich ogólne syntezy dziejów wybranych bohaterów. Tę drugą tendencję widać w każdym jego musicalu pod postacią przesłania. W *Elisabeth* – dodatkowo w towarzyszącym temu projektowi od początku założeniu, by przedstawić upadek całej epoki. Spytałem Kunzego wprost, czy uważa swoje dzieła za musicale konceptualne, i odpowiedział na to, że nie. Ja również nie twierdzę, że w pełni pasują one do tego pojęcia, ale uważam, że są mu bliższe niż megamusical Webbera – niejako stoją pomiędzy musicaliem konceptualnym a megamusicaliem. Pamiętanie o pojęciu musicalu konceptualnego nie tylko dostarcza tytułów, które warto porównywać z twórczością Kunzego, by lepiej ją zrozumieć, lecz także pozwala zauważyć, że główne założenia jego modelu są w pewnym stopniu sprzeczne. Prowadzą go bowiem ku linearnym fabułom i fragmentarycznym, nielinearnym prezentacjom głębszego przesłania.

Nawiedzony historyk

W rozmowie o fascynacjach, które stoją za jego twórczością, Kunze wspominał przede wszystkim o zainteresowaniu przeszłością, ubierając wszystko w metafory bliższe badaniom pamięci niż tradycyjnej historiografii. Twierdził, że nie-które postaci historyczne „mówią do niego” i gdyby nie pisał o nich musicali,

⁶⁵ Akcję wzmiankowanych musicali streszczam na podstawie własnych wizyt na ich inscenizacjach (z wyjątkiem *Company*) oraz dzieł Jonesa i Knappa.

musiałby zamiast tego pisać książki lub przekazywać ich historię jeszcze inaczej. Warto przy tym dodać, że Kunze zwykle ma konkretne źródło, dzięki któremu dana osoba zaczyna do niego „mówić”. Do pomysłu, by Elżbieta Bawarska stała się główną bohaterką jego spektaklu o Austro-Węgrzech, przekonała go dopiero lektura pamiętników lektora cesarzowej. W kwestii źródeł najbardziej radykalnego przykładu uzależnienia wizji Kunzego od konkretnego przekazu dostarcza jednak musical *Marie Antoinette*. Artysta postanowił napisać musical o królowej Francji po przeczytaniu książki na jej temat pióra japońskiego autora Shūsaku Endō. Autor poprosił Toho Company, koncern medialny odpowiedzialny za japońskie inscenizacje innych jego musicali, o pomoc w zapewnieniu praw autorskich do adaptacji. W konsekwencji prapremiera *Marie Antoinette* odbyła się także w Tokio⁶⁶ i do dziś pozostaje jedynym musicalem Kunzego, którego pierwsze wystawienie nastąpiło poza Europą. Ta sytuacja zmieniła się po premierze jego musicalu *Beethoven* w Seulu, pierwotnie zaplanowanej na rok 2021, lecz przesuniętej w związku z pandemią koronawirusa⁶⁷.

O ile jednak opowiadając o swoich inspiracjach, Kunze traktuje owych „mówiących zmarłych” metaforycznie, o tyle w jego twórczości historia powraca z zaświatów dużo bardziej dosłownie. Fabuły i inscenizacje *Elisabeth* oraz *Mozarta!* są skonstruowane tak, by występujące w nich postaci historyczne nie wydawały się do końca żywe i przynajmniej w niektórych scenach pokazywały się jako duchy czy „żywe trupy”. Libretto *Elisabeth* zawiera nawet scenę seansu spirytystycznego, w której Sisi próbuje wezwać ducha poety Heinricha Heinego, ale zamiast tego nawiązuje kontakt z własnym ojcem.

Zapytany przeze mnie o to, czemu praktycznie wszystkie jego spektakle muzyczne zawierają elementy paranormalne, Kunze udzielił dwóch odpowiedzi. Jedna łączy się z jego pojmowaniem teatru muzycznego, druga – z jego osobistą wrażliwością. Pierwsza z nich brzmi: „to jest dziedzina muzyki. Muzyka może najlepiej wyrazić to, czego nie widzimy”. Zdaniem autora opowiadanie historii za pomocą muzyki nie jest naturalne i sprawdza się w tych przypadkach, które ukazują otwarcie się rzeczywistości na jakiś inny, nierealny wymiar. Jednocześnie spytany, czemu tworzy historie tego rodzaju, twierdzi, że taka estetyka jego spektakli wynika po prostu z tego, że dobrze się czuje, przedstawiając świat zjawisk nadprzyrodzonych, i „jakoś zawsze tam trafia”⁶⁸.

W twórczości Kunzego trudno odróżnić więc rozmawianie ze zmarłymi jako metaforę obcowania z przeszłością od rozmowy z nimi jako zjawiska nadprzyrodzonego. Ta różnica jest zresztą niełatwa do wyznaczenia nie tylko w dorobku librecisty. Kunze twierdzi, że łączność z nierzeczywistymi światami jest domeną muzyki, Carlson sądzi zaś, że kontakt z duchami i przeszłością

⁶⁶ Informacje z rozmowy z Kunzem, 15.08.2018.

⁶⁷ Informacje za „The Korea Herald”, <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20191118000755> (dostęp 1.06.2021).

⁶⁸ Rozmowa z Kunzem, 16.08.2018.

pozostaje domeną teatru. W *The Haunted Stage* amerykański badacz dobrze pokazuje, jak trudno odróżnić mówienie o duchach jako metaforze od mówienia o duchach po prostu⁶⁹. Swoją myśl o naczelnej roli nawiedzania w teatrze – które, przypomnę, w oryginale jest określane jako *ghosting* – Carlson wyraża między innymi następującym zdaniem: „wszystkie sztuki w ogóle mogłyby się nazywać *Upiory (Ghosts)*”⁷⁰.

Dlaczego koncepcje Carlsona mogą być przydatne do zrozumienia dorobku Kunzego? Otóż ten drugi dzięki połączeniu fascynacji historyka i upodobania do nadnaturalności wkracza ze swoją twórczością na obszar pod wieloma względami paradygmatyczny dla teatru jako medium. Do lepszego wyjaśnienia, jak osobiste zainteresowania i pasje Kunzego znajdują kształt w jego dziełach, użyteczne może więc być przyjrzenie się nie tylko im samym, ale także sposobom myślenia o teatrze i o zjawiskach nadprzyrodzonych, które wydają się współgrać ze sposobem pracy tego artysty.

Gotycyzm w musicalu

Już omawiając ogólne związki teatru z pamięcią i przeszłością, wskazałem, że porównanie proponowane przez Carlsona jest bardzo szerokie, by nie rzec nawet totalne. Za dowody i przejawy relacji teatru z pamięcią badacz uważa obsadzanie aktorów w wielu podobnych rolach, inscenizowanie mitów, wymienianie w programach spektakli poprzednich sztuk granych w tym samym teatrze, częste przypisywanie teatrom funkcji nawiedzonych domów w legendach miejskich i w fikcji...⁷¹ Ta rozległa lista znakomicie pasuje do szerokiego ujęcia pamięci i uzmysławia, na jak liczne sposoby pamięć pracuje w teatrze i w mediach w ogóle. To, że Carlson jest w stanie ująć w ramach jednego zjawiska nawiązania do mitów i duchów oraz pragmatyczne decyzje artystyczne i menedżerskie, pokazuje, że trudno oddzielić dosłowną przeszłość od metaforycznego nawiedzania. Duch jest dobrą metaforą pamięci, czegoś powracającego z przeszłości i minionego-ale-obecnego, więc będąc mocno opartym na powtórzeniu, teatr z założenia będzie także tematycznie bliski motywom nawiedzania, powrotu z zaświatów.

⁶⁹ Warto zresztą spojrzeć w tym miejscu szerzej na twórczość musicalową Kunzego, by zauważyć, że występuje w niej swoista „gradacja” realności zjawisk nadprzyrodzonych. Wśród jego słynnych spektakli obok *Elisabeth* i *Mozarta!*, gdzie nadnaturalne postaci i zjawiska poruszają się na granicy faktu i metafory, można także znaleźć *Rebeccę*, w której „widmo” tytułowej postaci jest tylko metaforą wspomnień o niej, oraz *Taniec wampirów*, w którym nieumarli krwiopijcy są jak najbardziej realni.

⁷⁰ Marvin Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 1. W swoim przekładzie tego zdania tłumacząc *Ghosts* na *Upiory*, gdyż Carlson odnosi się nie do duchów w ogóle, a do sztuki Ibsena *Gengangere*, znanej po angielsku właśnie jako *Ghosts*, po polsku zaś – *Upiory*. Co zabawne, myśl ta szczególnie pasuje do analizy współczesnego teatru muzycznego, w którym ważną rolę odgrywa przecież musical *Upiór w operze*.

⁷¹ Tamże.

Jak już wyżej wspomniałem, Kunze twierdzi, że wykorzystywanie przez niego elementów nadnaturalnych wynika z jego osobistych preferencji i nie jest nawiązaniem do żadnej konkretnej tradycji ich przedstawiania, choć przyznaje też, że na pewno wpływają na niego te obecne w kulturze tradycje. Analiza wielu z nich opiera się na szukaniu społecznych i kulturowych powodów, dla których poszczególni autorzy opisywali zjawiska nadprzyrodzone w swoich dziełach w określony sposób. W literaturze światowej najprężniej rozwijającym się nurtem tego rodzaju wydają się zaś badania nad gotycyzmem. Oczywiście gotycyzm to u swoich korzeni konkretne i ograniczone czasoprzestrzennie zjawisko literackie – nurt w literaturze angielskiej końca XVIII i XIX wieku. Jego badacze zauważyli jednak, że podobne zjawiska można zaobserwować w analizie nadnaturalnej fikcji innych krajów i okresów. Jest to klucz do zrozumienia, jaką rolę zjawiska nadnaturalne odgrywają w utworach Kunzego. Notabene gdy pracował on nad *Elisabeth i Mozartem!*, istotnym punktem odniesienia dla całego teatru musicalowego był *Upiór w operze* Webbera, musicalowa adaptacja popularnej powieści gotyckiej.

Związki musicalu z gotycyzmem badałem w swojej pracy magisterskiej. Z moich rozpoznań wynika, że te dwa na pozór odległe światy mają wiele cech wspólnych. W obu ważna jest przesadna ekspresja emocjonalna oraz widowiskowość. Dziewiętnastowieczne inscenizacje gotyckich historii są właściwie jednymi ze źródeł musicalu ze względu na poszukiwania bogatej oprawy scenicznej, a także wpływ na rozwój melodramatu⁷². Analizując broadwayowskie musicale z lat 40. i 50. na nieco głębszym poziomie, można wskazać jeszcze istotniejsze podobieństwo. Zarówno one, jak i narracje gotyckie ukazywały sensacyjne, popularne historie, które jednocześnie stanowiły metafory procesów i konfliktów społecznych. Mimo tego styl gotycki do lat 70. był nieobecny na scenach Broadwayu. Moim zdaniem daje się to wytłumaczyć brakiem popytu na historie przedstawiające skłócone ze społeczeństwem postaci oraz negatywne emocje bądź emocjonalny dysonans. W latach 40., 50. i 60. dużo popularniejsze były spektakle opiewające triumf społeczności i pogodzonych z nią jednostek.

Co uderza, dwa z najsłynniejszych spektakli przełamujących tę dominację konformistycznego przesłania były adaptacjami popularnych gotyckich narracji. Mowa tu o *Sweeneyu Toddzie* (1979) Stephena Sondheim'a oraz *Upiorze w operze* (1986) Andrew Lloyda Webbera, obu w reżyserii Harolda Prince'a. Gdy jedyna bariera na drodze do pogodzenia musicalu i gotycyzmu – brak zainteresowania ukazywaniem na scenach Broadwayu ostrych konfliktów ze społeczeństwem i silnych negatywnych emocji – została przełamana, połączenie to zaowocowało udanymi i do dziś popularnymi dziełami.

⁷² Marek Golonka, „Estetyka gotycka w wybranych spektaklach polskiego teatru musicalowego”, praca magisterska (promotor Wojciech Dudzik), Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2015. W tym podrozdziale odnoszę się do rozdziałów *Gotycyzm w powieści i teatrze* oraz *Droga musicalu ku gotycyzmowi*.

Kunze przyznał w rozmowie, że obaj autorzy byli dla niego bardzo inspirowający, chociaż nie wymieniał konkretnych tytułów. Także jego spektakle można uznać za udane przykłady włączenia estetyki gotyckiej w obręb teatru musicalowego. Używają one rozbudowanej widowiskowości i nadekspresji wpisanych zarówno w teatr muzyczny, jak i w gotycyzm. Kunze opowiada w nich o ważnych problemach społecznych – przeszłych, ale być może i terażniejszych – z pomocą metaforycznych, nadprzyrodzonych figur. Na *Elisabeth* oraz *Mozarta!* można patrzeć, uruchamiając typowo „gotyckie” instrumentarium – niczym zepsuci duchowni i arystokraci w klasycznych powieściach gotyckich, cesarska przeszłość staje się w tych spektaklach widmem. Widmo to wciąż nawiedza współczesną Austrię, a może nawet pociąga jej dzisiejszych mieszkańców.

Pamięć o głównych odczytaniach gotycyzmu przyda się nam szczególnie w rozdziałach czwartym i piątym, w trakcie dokładniejszej analizy *Elisabeth* oraz *Mozarta!* W tym miejscu zaś warto zadać pytanie, jak wprowadzenie gotycyzmu do rozważań pozwala lepiej zrozumieć metodę twórczą Kunzego. Sądząc po jego słowach z rozmowy ze mną, wydaje się, że wykorzystywanie elementów nadnaturalnych to dla niego kwestia przede wszystkim osobistej wyobraźni i intuicji – a jeśli tak, to sposób myślenia artysty o narracji należy uznać za „gotycki”.

Kunze twierdzi, że bohaterowie jego spektakli „mówią do niego”, wprowadza metaforę kontaktu ze zmarłymi w opisie swojej pracy twórczej. W jego dziełach są także ukazane postaci, które rozmawiają ze zmarłymi i same są zmarłymi mówiącymi do widzów. Gotycyzm podchodzi do metafory ducha odwrotnie niż Carlson, ale z podobnymi wynikami. Dla autora *The Haunted Stage* nawiedzanie jest metaforą powtórzenia w teatrze, przez co teatr często pokazuje też prawdziwe duchy. W gotycyzmie zaś duchy zazwyczaj są prawdziwe, ale zarazem służą jako metafory. Ta obserwacja nie tłumaczy, czemu Kunze tak chętnie stosuje w swoich spektaklach elementy nadprzyrodzone, bo to wydaje się wynikać po prostu z jego osobistych preferencji i wrażliwości. Przywołanie badań nad gotycyzmem uzmysławia za to, jak pojemną przestrzeń do mówienia o przeszłości Kunze tworzy dzięki nadprzyrodzonym komponentom własnych musicali.

Muszę tu jednak dodać – pojemną, ale nie niewinną. Prowadząc badania do swojej pracy magisterskiej, byłem pod wrażeniem potencjału gotycyzmu jako sposobu na poruszanie różnych trudnych kwestii społecznych. Lecz zarazem regularnie wracała do mnie wątpliwość, czy wysoki stopień ich estetyzacji i metaforyzacji nie sprawia, że stają się po prostu atrakcyjnym widowiskiem, tracąc ów krytyczny potencjał. Szczególnie uderza to w odniesieniu do musicalowego *Upiora w operze*. Dla jego reżysera Harolda Prince’a miał on być między innymi przejawem namysłu nad uczuciowym i erotycznym życiem osób niepełnosprawnych⁷³ – których w musicalu reprezentuje

⁷³ Jessica Sternfeld, *The Megamusical...*, s. 229–230.

oczywiście tytułowy, od urodzenia oszpecony bohater. Mam jednak wrażenie, że losy Upiora tak obrastają w musicalu w konwencjonalne melodramatyczne i gotyckie elementy, że trudno jakkolwiek odnieść je do sytuacji realnych ludzi, a zwłaszcza tych z niepełnosprawnościami. Gotycyzm, podobnie jak pamięć w perspektywie Kleina, pozwala uświęcać i dramatyzować, ale za cenę odejścia od realiów.

Biorąc pod uwagę liczne elementy nadnaturalne i niesamowite w twórczości Kunzego, a także odchodzenie przez niego od potwierdzanych przez źródła faktów na korzyść sytuacji mających lepiej ukierunkowywać emocje widzów, warto skonfrontować jego dzieła z rozpoznaniem White'a. Czy, zgodnie ze słowami tego autora o powinnościach historyka, musicale Kunzego przyjmują „rzeczywistą przeszłość” za swój „ostateczny punkt odniesienia”?⁷⁴ Ta rzeczywista przeszłość – źródła, z których Kunze czerpie i dzięki którym pewne postaci zaczynają „mówić” do niego – niewątpliwie jest pierwszym impulsem powstania omawianych musicali. Jednak ich ostateczna forma wydaje się zależna nie tylko od treści tych przekazów, lecz również jego techniki tworzenia fabuł oraz perspektyw, z jakich patrzy na swoich bohaterów. Kunze jest historykiem, ale jego musicale są bardziej pamięciowe niż historyczne, również dlatego, że u źródeł mają subiektywne spojrzenie na daną postać, przekonania twórcy względem tego, co ona do niego „powiedziała”. Ta przypominająca seans spirytystyczny perspektywa zarówno podkreśla subiektywność autora, jak i przekłada się na obecność elementów nadnaturalnych i metaforycznego wywoływania duchów w fabułach jego spektakli. To zaś z pewnością zwiększa ich atrakcyjność, ale może niestety jeszcze osłabić ich wartość jako krytycznych wypowiedzi o przeszłości. Poruszane przez niego trudne i konfliktowe kwestie zamiast ostrą krytyką stają się atrakcyjnym, „gotyckim” widowiskiem.

Praktyka drama musicalu

Kwestie, które poruszyłem wcześniej, determinują strukturę i treść drama musicali. Nie mówią za to właściwie nic o ich wystawianiu. Wydaje się, że z definicji drama musicalu ani nawet z fascynacji Kunzego nie wynika, jak należy inscenizować te dzieła. Peter Back-Vega, dramaturg pracujący przy premierach *Elisabeth* oraz *Mozarta!*, podkreślał w rozmowie ze mną niezależność tych historii od konkretnej inscenizacji i bardzo mile wspominał kameralne przedstawienie *Mozarta!* w Japonii⁷⁵. Musicale Kunzego rzeczywiście bywają inscenizowane na małych scenach – obok japońskiego *Mozarta!* najsłynniejszymi

⁷⁴ Hayden White, *Przedmowa*, przeł. Ewa Domańska, w: tenże, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2009, s. 16.

⁷⁵ Rozmowa z Peterem Back-Vegą, Wiedeń, 21.06.2018.

przykładami są szwedzkie wersje tego musicalu oraz *Elisabeth*⁷⁶. Jednak wiedeńskie wcielenia obu spektakli były ogromnymi, drogimi widowiskami wystawianymi w dwóch dużych teatrach muzycznych: początkowo An der Wien, a po uczynieniu z niego teatru operowego w Raimund Theater. Także większość zagranicznych inscenizacji tych musicali jest tworzona w dużych teatrach i z wielkim przepychem, mogącym konkurować z najstojniejszymi megamusicalami – *Upiorem w operze*, *Nędznikami* czy *Kotami*.

Czemu warto zwrócić na to uwagę? Te fakty ukazują praktyczną formę drama musicali. Wcześniej pisałem o dynamice teatru musicalowego, w obrębie którego tworzy się bardzo różne spektakle, ale zarazem chętnie powtarza to, co już się sprawdziło. Istnienie tego mechanizmu oznacza, że praktyka grania drama musicali określa ich kształt i sposób oddziaływania na świat musicalu równie mocno, co formalne ramy wyjaśniane przez Kunzego. To moment, w którym znów ważne okazują się powiązania między musicaliem a operą. Na kształt *Elisabeth* i *Mozarta!* wpłynęły bowiem dwie kwestie z pogranicza tych gatunków. Pierwszą była tradycja wystawiania megamusicalu, bogatego widowiska scenicznego łączącego konwencje musicalu i opery, drugą zaś to, że za premierowe wersje obu omawianych spektakli Kunzego odpowiadał Harry Kupfer, słynny niemiecki reżyser operowy.

Megamusicale i wielkie opery

Megamusicale to monumentalne widowiska o pełnej rozmachu fabule, zazwyczaj bez partii mówionych, przypominające bardziej opery niż musicale złotej ery⁷⁷, co utrudnia tym samym próby skonstruowania spójnej definicji formalnej musicalu. Pierwsze spektakle tego rodzaju stworzył Andrew Lloyd Webber. Wspominałem już, że inspirował się on operą i uważa nazwanie tak spektaklu muzycznego za nobilitację. Paul Prece i William A. Everett twierdzą, że megamusicale najlepiej rozumieć jako dwudziestowieczną kontynuację konkretnej tradycji operowej – dziewiętnastowiecznej francuskiej grand opery. To niezwykle istotne, gdyż opery z tego podgatunku były dziełami o określonym stosunku do przedstawiania wydarzeń historycznych. Ukazywały one wielkie procesy społeczne i polityczne niemalże jako fatum, siłę ingerującą w losy jednostek, niemożliwą do odparcia, zdolną zniszczyć ich plany i miłość⁷⁸. Simon Williams zauważa, że takie założenie zarazem nadawało grand operom

⁷⁶ Najwięcej dostępnych poza Szwecją informacji na ich temat można znaleźć u Astrid Strangl i Bettiny Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 169 i dalsze (*Elisabeth*) oraz s. 202 (*Mozart!*).

⁷⁷ Opis najważniejszych cech megamusicalu za Jessicą Sternfeld, *The Megamusical...*, s. 1–7.

⁷⁸ Paul Prece, William A. Everett, *The Megamusical. The Creation, Internationalisation and Impact of a Genre*, w: William A. Everett, Paul R. Laird (red.), *The Cambridge Companion to the Musical...*, s. 250.

wielką spektakularność i rodziło sprzeczności, które ostatecznie ją pogrzebały. Autor obrazowo podsumowuje losy tego gatunku, twierdząc, że dzwonem żałobnym był dla niego ten ogłaszający śmierć głównych bohaterów w finale *Aidy* Giuseppego Verdiego. Opera ta pokazuje porażkę swoich protagonistów wobec wielkich sił historii w klasycznej konwencji grand opery, jednak z każdym kolejnym aktem przesuwając akcenty z przepychu ogromnych scen zbiorowych na kameralne sytuacje między głównymi bohaterami. Według Williama świadczy to o słabości zawartej w strukturze gatunku. Największym spektaklem były w nim niszczycielskie dla prywatnego szczęścia siły historii, co nie pozwalało widowni w pełni poczuć empatii wobec ofiar tych sił. W jego interpretacji libretto *Aidy* rozwiązuje ten problem, stopniowo przekierowując akcję właśnie w stronę ofiar – ale kosztem tej operacji jest zrezygnowanie z wyróżników gatunkowych grand opery⁷⁹.

Wiele megamusicali podchodzi do historii podobnie jak ten podgatunek oper. *Jesus Christ Superstar* i *Evita* są zakończone scenami publicznej i znajdującej szeroki oddźwięk śmierci swoich bohaterów, pokazanych zresztą także we wcześniejszych scenach jako ludzie zależni od społecznych procesów (choć zarazem zdolni samodzielnie je zapoczątkować). Autorzy *Nędzników*, najśłynniejszego megamusicalu, który nie został napisany przez Webbera, również raz za razem ukazują bezradność jednostki względem sił historii w imponujących scenach zbiorowych. Na koniec unikają jednak fatalizmu grand opery dzięki perspektywie eschatologicznej. Ostatnia scena zbiorowa prezentuje postaci, które uprzednio padły ofiarą destrukcyjnych sił historii i społeczeństwa, jako chór zbawionych witający głównego bohatera w Raju⁸⁰. I wreszcie akcja *Elisabeth* jest pod tym kątem podobna do *Aidy*, ukazując katastrofę całej epoki jako monumentalne widowisko, ale stopniowo dystansując od niej tytułową bohaterkę. Akcja musicalu zamyka się prywatną i dającą wyzwolenie z przymusów historii śmiercią Elżbiety. Może to mieć związek z tym, że dzieło Kunzego jest późniejsze od pierwszych megamusicali i tylko do nich nawiązuje – tak samo jak *Aida* nie była grand operą, ale czerpała z jej dziedzictwa. Przypuszczam też jednak, że to przejście łączy się z dziedzictwem wiedeńskiej operetki, lecz do tego tropu będę w stanie wrócić dopiero po zakończeniu prowadzonych tu rozważań gatunkowych.

Pisałem wcześniej, że twórczość Kunzego odróżnia od nurtu megamusicalu to, że drama musicale są oparte na fabule, a megamusicale nie muszą mieć spójnej fabuły. Zarazem to megamusicale były najbardziej wpływową formą musicalu na przełomie lat 70. i 80., gdy zaczynały się związki Kunzego z teatrem muzycznym. Kontakty te rozpoczęły się zresztą od przekładu *Evity*

⁷⁹ Simon Williams, *The Spectacle of the Past in Grand Opera*, w: David Charlton (red.), *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, s. 74.

⁸⁰ Akcję wzmiankowanych megamusicali streszczam na podstawie własnych wizyt na ich inscenizacjach, pracy Sternfeld oraz artykułu Prece'a i Everetta.

dla Theater an der Wien, w momencie bardzo ważnym dla dyskusji o tym, czy i na ile megamusical są operami. Premiery megamusicali Webbera wzmocniły reputację An der Wien jako teatru musicalowego w latach 80. *Elisabeth* była więc przygotowywana dla widowni nawykłej do tego rodzaju spektakli i wydaje się, że jej twórcy oraz dyrekcja teatru nie chcieli odpowiedzieć na megamusicalowe trendy czymś drastycznie innym. Przeciwnie – pragnęli dostarczyć widzom dokładnie tego, do czego ci przywykli.

Nie tylko rozmiar sceny teatru, ale też jego historia repertuarowa oraz przyzwyczajenia publiczności sprawiły, że *Elisabeth* miała być wielkim, imponującym widowiskiem. Posługując się językiem Carlsona, można stwierdzić, że była spektaklem nawiedzonym przez megamusical, a ujmując to nieco bardziej obrazowo: przez Upiora Opery. Być może skojarzenia między megamusicalami a operą były jednym z powodów, który przesądził o zaproszeniu do pracy nad *Elisabeth* (a później także *Mozartem!*) Harry'ego Kupfera, w owym czasie dyrektora Komische Oper w Berlinie Wschodnim⁸¹.

Harry Kupfer – gumiaki i telewizor

Sylvester Levay wspominał, że pomyślał, by Harry Kupfer reżyserował *Elisabeth*, początkowo napełniał go oraz Michaela Kunzgo niepokojem. Niemiecki reżyser miał bowiem reputację artysty „uwspółcześniającego” swoje inscenizacje i autorzy bali się, że „Sisi wejdzie na scenę w gumiakach i postawi na niej telewizor”. Z ostatecznego efektu prac byli jednak bardzo zadowoleni – według Levaya Kupfer stworzył „baśń dla dorosłych”⁸². O satysfakcji obu stron ze współpracy świadczy też to, że niemiecki reżyser został później zaproszony do realizacji *Mozarta!*

To, jakich słów Levay używa do wyrażenia swoich obaw i porównania ich z rzeczywistością, jest nad wyraz ciekawe. W moim odbiorze pojęcie „baśń dla dorosłych” pasuje do *Elisabeth* i *Mozarta!*, oddaje ich rozpięcie między prawdą a przepychem i między dekonstruowaniem a wzmacnianiem obiegowych wyobrażeń o Sisi i Mozarcie. Te słowa są jednak równie ważne jako wstęp do zrozumienia roli Kupfera w powstawaniu i kształceniu inscenizacyjnym musicali Kunzgo i Levaya. Czemu po tym reżyserze można było spodziewać się „gumiaków i telewizora” i czemu stworzył mimo to „baśń dla dorosłych”?

Harry Kupfer rzadko wypowiadał się o własnych operach, ale osoby opisujące jego twórczość zgadzają się co do kilku jej cech. Kupfer dorastał jako reżyser pod mocnym wpływem Waltera Felsensteina, założyciela Komische Oper i jej dyrektora w latach 1947–1975, choć nie był jego bezpośrednim uczniem. Felsenstein był wpływowym orędownikiem realizmu w inscenizacjach

⁸¹ Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 84.

⁸² Oba cytaty za: Sylvester Levay, *Wir schreiben unsere Musicals fürs Publikum*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 8.

operowych i grze aktorskiej. Dla jego osiągnięcia oczekiwał od występujących śpiewaków dużo wyższego poziomu przygotowania aktorskiego, niż było wtedy przyjęte w zespołach operowych.

O ile jednak Felsenstein rozciągnął swoją wizję realizmu na wierne oddanie „oryginalnych realiów” oper, o tyle Kupfer ograniczył to do intensywnej pracy nad warstwą aktorską spektakli i dbałości, by zachowanie postaci scenicznych pasowało do sytuacji. W przeciwieństwie do Felsensteina nie dążył za to do pełnego realizmu akcji scenicznej oraz inscenizacji, a raczej wraz z kolejnymi premierami coraz bardziej interesował się technikami czerpanymi z teatru epickiego Bertolta Brechta. Eberhard Schmidt twierdzi nawet, że styl Kupfera można rozumieć właśnie jako połączenie założeń Felsensteina i Brechta⁸³. Sprawilo to, że w warstwie inscenizacyjnej Kupfer rzeczywiście poruszał się między „gumiakami i telewizorem” a „baśnią dla dorosłych”.

Reżyser często „uwspółcześniał” swoje inscenizacje, to jest wykorzystywał kostiumy i scenografię sugerujące czasy bliższe współczesności niż okresowi, na który wskazywała treść libretta. Schmidt przedstawia te dążenia jako formę konfrontowania się Kupfera ze współczesnością i traktowania klasycznych oper jako platformy do krytycznej analizy rozmaitych światopoglądów⁸⁴. Czego Schmidt nie pisze, a co wydaje się ważne – „anachroniczne” wystawienie klasycznej opery zwraca uwagę na jej umowność i nie tworzy realistycznej iluzji scenicznej. To zaś właśnie mogło ułatwiać Kupferowi wywołanie brechtowskiego efektu obcości.

Czemu więc Sisi nie pojawiła się na scenie Theater an der Wien w gumiakach i z telewizorem? Być może dlatego, że kompozycje Levaya i libretta Kunzego zderzają ze sobą różne porządki czasowe – w tych spektaklach wielkość inscenizacji musi wyglądać na adekwatną do czasu akcji, by pojawiające się „uwspółcześnione” elementy działały tym mocniej przez kontrast. Zwłaszcza Levay podkreśla, że komponując *Elisabeth*, starał się oddać muzyką przenikanie się w akcji przeszłości, teraźniejszości i przyszłości⁸⁵.

Zarówno na klasykę opery w inscenizacji Kupfera, jak i na *Elisabeth* oraz *Mozarta!* można patrzeć z perspektywy pamięciowej, analizując relacje w nich między różnymi porządkami czasowymi. Są to jednak osobne procesy. W przypadku *Carmen* czy *Czarodziejskiego fletu* Kupfer szuka formy inscenizacji, która dobrze odda w dzisiejszych czasach logikę i nastrój historycznej partytury. W pracy nad musicalami Kunzego skonfrontował się za to ze współczesnymi mu, właśnie powstającymi dziełami, które jednak były z założenia retrospektywne – miały opowiedzieć o fragmencie przeszłości i od razu pokazać go jako przeszłość, usytuować względem teraźniejszości.

⁸³ Eberhard Schmidt, „*Meine Kunst ist mein Leben*”. *Der Regisseur Harry Kupfer*, w: Hans-Jochen Genzel, Eberhard Schmidt (red.), *Harry Kupfer Musiktheater*, Parthas Verlag, Berlin 1997, s. 10–11.

⁸⁴ Tamże, s. 30.

⁸⁵ Sylvester Levay, *Wir schreiben...*, s. 7.

Elisabeth i Mozart! pełnią zatem funkcję mediów pamięci w większym stopniu niż operowe inscenizacje Kupfera. Ich natura „baśni dla dorosłych” wydaje się wynikać z dążenia do przedstawienia w nich odległej, nieco wyidealizowanej przeszłości i zarazem zademonstrowania, jak takie idealizacje powstają oraz na ile odpowiadają faktom. Jednocześnie *Elisabeth i Mozart!* są typowymi inscenizacjami Kupfera, wymagającymi od wykonawców przekonującego aktorstwa, rekonstruującymi w inscenizacji modele ludzkiego współżycia i wreszcie mającymi wielki, „operowy” rozmach.

Różne etapy powstawania drama musicali Kunzego decydują więc o różnych ich elementach. Są to spektakle o określonej strukturze formalnej, opartej na trójaktowej akcji napędzanej trójpoziomowym konfliktem, przedstawiające zdarzenia z pogranicza świata realnego i fikcyjnego. Przy tym często dotyczą historycznych postaci i zdarzeń, a w warstwie inscenizacyjnej są wystawnymi, bogatymi spektaklami podobnymi do anglojęzycznych „megamusicali”.

To dobry moment, by rozszerzyć spojrzenie poza musicale Kunzego i przyjrzeć się rozleglejszym kontekstom funkcjonowania teatru muzycznego w Wiedniu. Pozwoli to nie tylko lepiej zrozumieć okoliczności premiery i późniejszą popularność tych spektakli, lecz także rozwinąć wątek związku i konfliktu musicalu z operą. W wiedeńskich warunkach spór ten przybiera szczególną postać, gdyż jest dodatkowo skomplikowany przez obecność ważnych tradycji operetkowych.

Miasto muzyki

Wspominałem w rozdziale pierwszym rozmowę z Gerhardem Vitkiem, dyrektorem muzeum Mozarthaus. Opowiedział mi on, że Wiedeń wykorzystuje postać Mozarta do reklamowania swojej roli jako miasta muzyki⁸⁶. Oczywiście skojarzenie Wiednia z muzyką jest starsze niż obecne sposoby posługiwania się postacią kompozytora. Według Vitka artysta ten jest ważny w polityce kulturalnej Wiednia od lat 70. XX wieku, a reputacja stolicy Austrii w dziedzinie muzyki jest zakorzeniona w znacznie odleglejszej przeszłości. Nie jest to też bynajmniej reputacja niewinna. W poprzednim rozdziale przywoływałem głosy sugerujące, że władze Wiednia i Austrii chcą, by miejsca te były znane z muzyki, bo to apolityczna sztuka, zajmowanie się którą pozwala omijać trudne tematy i odciąga mieszkańców od aktywności politycznej⁸⁷. Teraz mogę połączyć te wątki, przypominając, że polityka kulturalna Wiednia względem Mozarta wiąże się z ekspozowaniem go wyłącznie jako kompozytora, a pomijaniem jego wypowiedzi jako człowieka. Postępowe sympatie artysty, o których pisałem przy okazji omówienia historii Austrii w XVIII wieku w rozdziale

⁸⁶ Rozmowa przeprowadzona w czerwcu 2018 roku.

⁸⁷ Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem...*, s. 103.

drugim, nie są przypominane, liczy się tylko jego międzynarodowy, uchodzący niemal za ponadludzki talent.

Tak przedstawiana postać Mozarta oferuje dobrą perspektywę, by ujrzyć, miastem jakiej muzyki chce być Wiedeń. Różnica między jednowymiarowym ujęciem kompozytora w przestrzeni miejskiej a spojrzeniem na niego jako na bardziej zniuansowaną postać może z kolei pokazać, miastem jakiej muzyki Wiedeń jest w istocie, przynajmniej w teatrze. Widzę tu bowiem znaczącą różnicę.

Kwestia statusu

Opis teatru muzycznego w Wiedniu niejako wymusza powrót do obserwacji różnic między operą a musicaliem. Analizę tę dodatkowo komplikuje to, że nie sposób opisywać interakcji rozmaitych gatunków teatru muzycznego w tym mieście, nie wspominając o operetce. Zbadanie miejsca zajmowanego przez różne gatunki teatralno-muzyczne w Wiedniu wymaga też bliższego przyjrzenia się ich statusowi i pozycji w ogólniejszej hierarchii gatunków.

Zacznijmy od ważnego momentu w historii austriackiego i światowego teatru muzycznego, znaczącego także dla wielu zainteresowanych musicaliem Polaków. Oto w 1997 roku do Wiednia przyjeżdża Roman Polański, by reżyserować światową prapremierę *Tańca wampirów* (*Tanz der Vampire*), czyli musicalową wersję jego filmu *Nieustraszeni pogromcy wampirów* z 1967 roku⁸⁸. Autorem libretta jest Kunze – to jego drugi wystawiony w Wiedniu musical, po *Elisabeth*, ale przed wciąż wtedy przygotowywanym *Mozartem!* – muzykę pisze zaś słynny amerykański kompozytor rockowy Jim Steinman. W wywiadzie dla miesięcznika „Bühne” Elisabeth Hirschmann-Altzinger spytała Polańskiego, czy nie było mowy o tym, by zrobić z jego filmu nie musical, a operę. Reżyser odpowiedział przy użyciu znamiennych argumentów:

Musical *Taniec wampirów* jak najbardziej można by opisać jako operę komiczną. W swoim czasie *Czarodziejski flet* Mozarta był musicaliem: operą ludową, napisaną dla ludu. Jego premiera miała miejsce w popularnym teatrze, w Theater an der Wien, w którym wszak też dzisiaj gra się musicale.

Kluczowa różnica między operą a musicaliem tkwi w publiczności. Do opery chodzą pretensjonalni ludzie mający się za najwyższych sędziów muzycznych. Nie podzielam zdania niektórych purystów, którzy gardzą musicaliem. Wręcz przeciwnie. Tworzy się go dla szerokiej publiczności, a ona kocha taki teatr. Oklaski dadzą zadowolone tym, którzy stworzyli ten spektakl.

Jest mi obojętne, czy *Taniec wampirów* nazywa się musicaliem czy operą. Przygotowuję spektakl na scenę, to jedyne, co się liczy. Spektakl z muzyką i tańcem,

⁸⁸ Twierdzę, że to moment ważny także dla zainteresowanych musicaliem Polaków, bowiem premiera *Tańca wampirów* w warszawskim Teatrze Muzycznym Roma była dużym wydarzeniem w polskiej historii gatunku. Choć nie mam na to statystycznych danych, po rozmowach z interesującymi się musicaliem Polakami i Polkami widzę, że do dzisiaj cieszy się on bardzo dużą estymą.

z młodymi, utalentowanymi aktorami. W każdej sztuce, którą wystawiłem, muzyka grała ważną rolę. Teraz akurat inscenizuję tak zwany musical⁸⁹.

Gwoli ścisłości muszę zaznaczyć, że *Czarodziejski flet* miał premierę nie w Theater an der Wien, a w Auf der Wieden, czyli jego bezpośrednim poprzedniku. Poza tą nieścisłością wypowiedź Polańskiego rzuca jednak na kwestię statusu opery i musicalu interesujące światło. Pod pewnymi względami przypomina fragment z *Maskarady* Pratchetta, bo podkreśla arbitralność różnicy między operą a musicaliem i trudność w wyznaczeniu jasnych granic gatunkowych. Podobnie jak w Pratchettowskim dialogu, to musical jest przedstawiony bardziej pozytywnie, ale z innych powodów. Postaci z *Maskarady* twierdziły, że na musicalu – w przeciwieństwie do opery – da się zarobić, Polański powiedział, że trafia do szerszej i mniej pretensjonalnej publiczności.

Jednocześnie w słowach reżysera można zauważyć sprzeczność, którą wcześniej wskazywałem także u Kunzego. Polański dowartościowuje musical względem opery i zarazem stara się udowodnić podobieństwo swojego musicalu do opery. Ten drugi argument przeprowadza zresztą na przykładzie tak wiedeńskim, jak się tylko da: pokazuje, że jego *Taniec wampirów* w pewnym sensie jest operą komiczną, a *Czarodziejski flet* Mozarta to w jakiejś mierze musical.

Dodam do tego dwa inne głosy artystów zaangażowanych w powstawanie omawianych dzieł Kunzego. Caspar Richter, główny dyrygent Vereinigte Bühnen Wien od 1987 roku, mówił w innym wywiadzie dla „Bühne” o swoich doświadczeniach z dyrygowaniem musicali: „Musical stał się czwartą kolumną teatru muzycznego – obok opery, operetki i baletu. Dla mnie poprzednikiem musicalu jest *Czarodziejski flet*. Ma taką samą strukturę: popularne piosenki i dialogi. Webber to przejął, Mozart wynalazł”⁹⁰.

Harry Kupfer, będąc wszak reżyserem operowym, nie dyskredytował opery w wywiadach towarzyszących premierom *Elisabeth* oraz *Mozarta!* tak jak Polański. Relatywizował jednak jej status:

Ten podział [opera jako kultura wysoka, musical jako komercyjny kicz] jest głupi. Również wśród oper znaleźć można spektakle komercyjnie reklamowane i nadzwyczajnie złe, choć czasem z obsadą najwyższej klasy. I jest wśród nich także sztuka. Z musicalami jest tak samo. Istnieją rzeczy okropne, ale są też prawdziwe dzieła sztuki, które starają się powiedzieć coś ważnego. Tu bym wyznaczył linię podziału. Nie widzę różnicy co do sposobu pracy w obu dziedzinach⁹¹.

⁸⁹ Elisabeth Hirschmann-Altzinger, *Fürst der Finsternis ruft Regisseur. Roman Polanski inszeniert die Musical-Uraufführung Tanz der Vampire* [wywiad z Romanem Polańskim], „Bühne” 1997, nr 10, s. 12.

⁹⁰ Caspar Richter, „Mozart erfand das Musical”. Caspar Richter über Musical und das Orchester „an der Wien”, „Bühne” 2002, nr 3, s. 34.

⁹¹ Heidrun Hofstetter, *Eine wilde Nachtmusik* [wywiad z Harrym Kupferem], „Bühne” 1999, nr 10, s. 11.

Wszystkie trzy wypowiedzi zachęcają, by nie odrzucać musicalu tylko z powodu tego, że jest on musicalem, i w jakiś sposób relatywizują jego domyślnie niższą pozycję wobec opery. Polański twierdzi, że widownia operowa jest pretensjonalna, Kupfer postuluje ocenianie spektakli muzycznych według ich jakości, a nie gatunku, Richter oraz Polański z kolei porównują musicale do *Czarodziejskiego fletu*. Richter twierdzi nawet, że to Mozart wynalazł w tym dziele formułę, na której opierają się dzisiejsze musicale. To ta wypowiedź ośmieliła mnie do postawienia wcześniej tezy, że musical wywodzi się od Mozarta – choć warto zaznaczyć, że pomysłodawcą *Czarodziejskiego fletu* nie był jego kompozytor, a librecista i dyrektor Theater auf der Wieden, Emanuel Schikaneder.

Ponownie okazuje się, że opera jest nieuniknionym punktem odniesienia w rozmowach o musicalach Kunzego, i to z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze jego dzieła powstają niedługo po premierach megamusicali Webbera, który dużo mówi o swoich operowych inspiracjach. Po drugie zaś zostają stworzone w Wiedniu, w którym tradycje operowe są bardzo ważne.

Istnieje jeszcze trzeci, głębszy powód – to, że musical i opera uchodzą za klasyczne formy kultury masowej i elitarnej. Cofając się do jednego ze źródeł tego podziału, a więc pism Theodora W. Adorna, widać, że to właśnie różnica między muzyką popularną a klasyczną była dla niego jego paradygmatycznym przykładem. Adorno nie pisał bezpośrednio o musicalu, ale stawiał muzykę poważną – w tym operową – w opozycji do muzyki popularnej jego czasów. Jako jeden z koronnych dowodów na niższą jakość muzyki popularnej przytaczał jej standaryzację⁹². Widział ją między innymi w modelu piosenki wypracowanym w tak zwanym Tin Pan Alley, zagłębiu pisania muzyki w Nowym Jorku na przełomie XIX i XX wieku. Model ten z kolei posłużył za jeden z podstawowych wzorców utworów musicalowych⁹³.

Według Adorna popularna muzyka miała przyzwyczajać słuchaczy do monotonii i uzależniać od niej, kryjąc standaryzację struktury piosenki pod powierzchownymi ozdobnikami. Muzyka poważna była zaś komponowana bez tego rodzaju standaryzacji, a pojedyncze elementy w niej zarazem uzupełniały ogólny kształt utworu i stawały się od niego niezależne jako muzyczne całości. Jak zauważa jednak Dominic Strinati, taka ocena wynikała z przyjęcia standardów muzyki klasycznej jako jedynie słusznych. Tym samym faworyzowała je. Adorno nie rozważał możliwości, że do oceny jakości muzyki popularnej można stosować odmienne kryteria pokazujące jej innowacyjność⁹⁴. Oczywiście krytyczna analiza tez Adorna, jaką prezentuje między innymi Strinati, zaczęła się wiele lat po ich opublikowaniu, kiedy to zdążyły już znaleźć

⁹² Dominic Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech J. Burszta, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 60.

⁹³ Raymond Knapp, *The American Musical...*, s. 67–88.

⁹⁴ Dominic Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej...*, s. 66.

ogromny oddźwięk w świecie sztuki i kultury. Pisma tego myśliciela wyraźnie przyczyniły się do wyznaczenia ostrego podziału na kulturę wysoką i niską, zwłaszcza w świecie muzyki. Jest to jeden z czynników swoistego poczucia niższości prześladowanego twórców musicalu.

Raymond Knapp jako ostatni element własnych badań nad amerykańskim musicaliem przedstawia analizę tego poczucia niższości i próby wyjścia z niego przez podniesienie artystycznego statusu gatunku. Badacz określa te wysiłki jako poszukiwania operowe (*operatic quest*) i zauważa, że przebiegają w dwóch odmiennych kierunkach. Według niego czasami polegają na dążeniu do większego muzycznego wyrafinowania albo do zwiększenia udziału muzyki (niekoniecznie bardziej wyrafinowanej) w spektaklu. Koronnym przykładem pierwszej tendencji jest dla Knappa operetka *Kandyd* Leonarda Bernsteina, o której więcej piszę w dalszej części rozdziału, drugiej zaś – *Evita* Webbera. Obie tendencje łączy z kolei *Sweeney Todd* Sondheima. Spektakl ten jest grany z nieomalże ciągłą muzyką, dzięki czemu kreuje wrażenie przeniesienia widzów do osobnego świata widzianego z perspektywy tytułowego bohatera i jego ponurych emocji⁹⁵. *Sweeney Todd* powraca w tym rozdziale ponownie, tym razem służąc do ukazania powiązań między poszukiwaniami operowymi a musicaliem konceptualnym. Ciągła i wyrafinowana, „operowa” muzyka pozwala Sondheimowi osnuć przebieg jego spektaklu (zwykle określonego jako musical, a niekiedy jako opera lub operetka) nie tylko wokół akcji, lecz także wątków przewodnich. Knapp wskazuje zarówno bezpośrednie, jak i pośrednie powiązania *Sweeney Todd* z operą. Musical ten jest częścią poszukiwań operowych, ale zarazem muzyka z niego wykorzystuje lejtmo-tywy na sposoby przejęte od Richarda Wagnera przez muzykę filmową. To, że rozwiązania wypracowane w operze mogą przejść do musicalu z muzyki filmowej, pokazuje, że wyższy i osobny status opery względem popularnych form muzycznych wcale nie jest oczywisty. Knapp dodatkowo akcentuje, że *Sweeney Todd* oraz *Kandyd* wyróżniają się nie tylko operowymi elementami w muzyce, lecz również poruszaniem poważnych i ponurych jak na musical tematów. To następny głos sugerujący, że wyrafinowanie (tak muzyczne, jak też fabularne) traktuje się w dyskusjach o statusie gatunków muzycznych jako synonim operowości. Badacz atakuje zresztą to skojarzenie, podkreślając, że libretta wielu oper są niezbyt udane jako literatura. Sądzi, że postrzeganie dążenia do opowiadania w musicalach bardziej złożonych lub dojrzałych emocjonalnie historii jako odmiany poszukiwań operowych jest przejawem idealizacji opery. Knapp zauważa, że także wyobrażenie o operze jako sztuce odznaczającej się pełną muzyczną spójnością to czysta idealizacja. Za przykład słynnej, a jednocześnie eklektycznej muzycznie opery podaje notabene *Czarodziejski flet*⁹⁶.

⁹⁵ Raymond Knapp, *The American Musical...*, lok. 8087.

⁹⁶ Tamże, lok. 8218, 7598.

W pojęciu poszukiwań operowych zawiera się aktywność, sugestia, że między *musicalement* a operą zachodzi nie tyle statyczna relacja, ile jakiś dynamiczny proces, a przynajmniej to, że twórcy *musicali* aktywnie starają się przewartościować tę relację. Kwestii wzajemnego statusu tych gatunków warto więc przyjrzeć się z perspektywy badacza, który proponował patrzeć na kulturę popularną jako na proces czy nawet pewien rodzaj walki – a zarazem wartościował „niższą” i „wyższą” kulturę zupełnie inaczej niż Adorno.

Chodzi tu o Johna Fiske’a, który zamiast o elitarnej i masowej mówił o kulturach hegemonicznej i popularnej. Jego teoria może wydawać się nieintuicyjna jako narzędzie analizy *musicali*, bo podkreśla przecież, że kultura popularna jest procesem, a nie zbiorem utworów. Nie istnieją dzieła kultury popularnej, a jedynie popularne odczytania różnych wytworów kulturowych, choć niektóre z nich nadają się do takich odczytań bardziej niż inne⁹⁷. Jestem jednak przekonany, że jego perspektywa da cenny wgląd w relacje łączące operę i *musical*, pozwala bowiem opisać sytuację nie tylko odbiorców, lecz także twórców kultury popularnej.

Według Fiske’a kultury hegemoniczna i popularna są przejawami konfrontacji między blokiem władzy (*the power block*) a ludem/ludźmi (*the people*). Fiske za Stuartem Hallem uznaje istnienie względnie zunifikowanego bloku władzy próbującego narzucić całemu społeczeństwu swoje polityczne, kulturowe i ekonomiczne interesy. Kultura popularna jest w ujęciu Fiske’a tworzona w opozycji do tego bloku. W konsekwencji autor proponuje rozumieć ją jako formę wojny partyzanckiej lub kłusownictwa na obszarze kultury hegemonicznej⁹⁸. Metafora ta ma sugerować, że twórca lub odbiorca kultury popularnej nigdy nie może uderzyć w wartości i normy kultury hegemonicznej w pełni otwarcie, lecz musi brać je pod uwagę i dostosowywać do swoich potrzeb.

Jestem przekonany, że pisanie *musicali* warto rozpatrywać właśnie jako przejaw takiego kłusownictwa – zwłaszcza gdy odbywa się w ramach opisywanych przez Knappa poszukiwań operowych. Dla Fiske’a kultura popularna jest kulturą gorzej sytuowanych, prześladowanych, „jakoś sobie radzących” (*making do*)⁹⁹. Twórcy *musicalu* pasują do takiego jej rozumienia, wzięwszy pod uwagę niższy status tej sztuki względem opery i brak państwowego (a więc hegemonicznego) wsparcia dla niej.

Obawiam się jednak zarazem, że przyglądanie się *musicalom* jako kulturze popularnej ujawnia pewną słabość teorii Fiske’a – to, że blok władzy wcale nie jest tak zunifikowany, jak głosił ten autor. O ile w międzywojniu *musicalement* na Broadwayu były prawdziwie popularną rozrywką, dostępną dla osób z dowolnej klasy społecznej, o tyle po II wojnie światowej ceny biletów

⁹⁷ John Fiske, *Reading the Popular*, Routledge, Londyn–Nowy Jork 1995, s. 3.

⁹⁸ Tamże, s. 8; John Fiske, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010, s. 20.

⁹⁹ John Fiske, *Reading the Popular...*, s. 4.

zaczęły rosnąć. W konsekwencji, co już opisywałem na początku rozdziału, treści musicali zaczęły się dostosowywać do gustów zamożnej klasy średniej. Nie mając wsparcia hegemonicznych sił kulturalnych, musical w obliczu rosnących kosztów produkcji musiał stać się częścią hegemonii rynkowej. Dziś jest jednym z bardziej ekskluzywnych wydarzeń artystycznych – zazwyczaj nieco tańszym od opery, ale zauważalnie droższym od teatru dramatycznego, a tym bardziej od kina. W teorii Fiske’a taki proces nazywa się inkorporacją, czyli włączeniem elementów kultury popularnej do hegemonicznej¹⁰⁰. Sądzę jednak, że w tym przypadku chodzi o dwie różne formy hegemonii.

Szczególnie znaczącym przykładem wydaje się tu Andrew Lloyd Webber i jego operowe ambicje. Jego musicale są ekskluzywnym towarem, ale nie zaspokajają to artystycznych aspiracji twórcy. Webber chce nie tyle działać w obszarze kultury popularnej, ile zmieniać kulturową hegemonię – doprowadzać do tego, by jego spektakle były popierane i wspierane tak samo jak klasyka opery. Można postrzegać go jako musicalowego kłusownika na hegemonicznym gruncie opery, ale pragnie on raczej dołączyć do hegemonicznej kultury, niż wygrać coś od niej dla ludu. To, że mimo komercyjnego sukcesu nie osiągnął pozycji artystycznej cenionej równie wysoko, co twórcy opery, wydaje się źródłem jego ogromnej frustracji. Na ile sytuacja Kunzego jest podobna? Przypuszczam, że Kunze bardziej ochotczo wspiera różnorodne odczytania swoich spektakli. W przypadku większości z nich wprowadza wszak przed każdą premierą modyfikacje mające poprawić libretto i dostosować je do lokalnych warunków. To pytanie w odniesieniu do Kunzego rozważę dokładniej pod koniec czwartego rozdziału, analizując węgierskie inscenizacje *Elisabeth*, teraz zaś chciałbym głębiej zastanowić się nad musicaliem kluczowym w rozwoju kariery Webbera.

Przypadek *Upióra w operze*

Premiera *Elisabeth* odbyła się w Theater an der Wien, ale próby przed nią prowadzono głównie w Raimund Theater, drugiej ze scen należących wtedy do Vereinigte Bühnen Wien. Okazało się to w pewnym sensie prorocze, bo po uczynieniu An der Wien teatrem operowym najnowsze inscenizacje *Elisabeth* oraz *Mozarta!* były wystawione właśnie w Raimund. Już wówczas, w 1992 roku, wybór tej sceny miał w sobie coś symbolicznego. Co wieczór, po próbach, był tam bowiem grany *Das Phantom der Oper* – *Upiór w operze* Webbera z niemieckim librettem w tłumaczeniu Kunzego¹⁰¹. Spektakl ów, *nomen omen*, nawiedza współczesny teatr muzyczny, dyskusje o granicach między musicaliem a operą oraz twórczość Kunzego na liczne sposoby. Bliższe przyjrzenie się mu pozwoli dokładniej zilustrować te kwestie.

¹⁰⁰ Tenże, *Zrozumieć kulturę popularną...*, s. 18.

¹⁰¹ Peter Back-Vega, „Theater an der Wien”..., brak numeracji stron.

Musical *Upiór w operze* już tytułem sugeruje spotkanie się gatunków musicalu i opery. Co więcej, jak zauważył Jerrold E. Hogle, nawet jego literacki pierwowzór, powieść Gastona Leroux *Le Fantôme de l'Opéra* ukazuje przemieszanie się wysokiego z niskim. Tytułowy Upiór jest wszak cyrkowym magikiem, który terroryzuje operę i próbuje nią zarządzać¹⁰². Używając pojęć z teorii Fiske'a, można stwierdzić, że Webber też jest kłusownikiem na pograniczu hegemonicznych światów klasycznej opery i broadwayowskiego musicalu. A to oznacza, że musical, którym chciał on wzmocnić swoją pozycję, jest w pewnym sensie autotematyczny. Jego tytułowy bohater sam jest kłusownikiem w operze i posługuje się cyrkowymi, „niskimi” gatunkami performatywnymi.

Jak już podkreślałem, przez ogromne koszty wystawiania musicali i wysokie ceny biletów nowi, skuteczni twórcy tego gatunku łatwo stają się częścią hegemonicznego bloku władzy. Ich kłusownicze osiągnięcia są prezentowane w obrębie hegemonicznych struktur i stają się ich fragmentem. Ten proces moim zdaniem wystąpił właśnie w przypadku *Upiora w operze*. Ciekawy dowód na to przynosi *Maskarada* Pratchetta, bo jest w stanie przedstawiać satyrę zarazem na instytucję opery oraz na ten konkretny musical. Webber sięgnął po powieść Leroux między innymi dlatego, że krytycy zarzucali jego wcześniejszym musicalom brak mocnego rysu psychologicznego postaci. Twierdzili, że zaludniały je jednowymiarowe figury, a nie realistyczni ludzie. Prezentacja pełniej nakreślonych psychologicznie person miała być jednym z elementów „operowości” spektaklu, jak bowiem zauważa Jessica Sternfeld, w ustach Webbera „opera” znaczy właściwie tyle co: „wyrafinowany teatr muzyczny”¹⁰³. Jako najważniejszy musical wprowadzający do tego gatunku operowe składniki, *Upiór w operze* może posłużyć także do bliższego przyjrzenia się konkretnym wątkom rozwiniętym przez Kunzego w jego musicalach.

Upiór, Christine i Raoul – megamusical a płęć

Feministyczna badaczka musicalu Stacy Wolf uważa lata 80. z ich dominacją megamusicali za czas niesprzyjający kobietom w teatrze muzycznym. *Evita* Webbera była jej zdaniem obiecującym dla kobiet – postaci i aktorek – otwarciem tego nurtu, który potem jednak stał się wyraźnie antyfeministyczny. Za koronne przykłady tej tendencji Wolf uważa *Nędzników* oraz właśnie *Upiora w operze*. Badaczka punktuje to, że oba spektakle osadzają kobiety w stereotypowych rolach. Podkreśla też, że bohaterki żeńskie są w nich

¹⁰² Jerrold E. Hogle, *Introduction. The Gothic in Western Culture*, w: Jerrold E. Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, lok. 720.

¹⁰³ Jessica Sternfeld, *The Megamusical...*, s. 234.

zazwyczaj bierne, a gdy przejmują inicjatywę, to tylko po to, by poświęcić się dla innych postaci, które kochają – zwykle mężczyzn¹⁰⁴.

To także w pewnym stopniu dziedzictwo operowe. Klasyczne opery z XVII, XVIII i XIX wieku również stawiają kobiety w roli ofiar, które najczęściej biernie poddają się swojemu losowi lub działają i poświęcają się dla dobra mężczyzn. Wolf twierdzi, że w *Upiorze w operze* główna bohaterka – młoda śpiewaczka Christine – jest przytłaczana i umniejszana właśnie środkami monumentalnego teatru muzycznego. Kostiumy i scenografia sprawiają, że uwagę przyciąga przede wszystkim widowisko, a nie ona sama jako postać. Szczególnie znaczące pozostaje zdaniem Sternfeld to, że pierwsza piosenka Christine nie jest jej: to *Think of me*, aria z fikcyjnej opery *Hannibal*. Kobieta przejmuje jej wykonanie, gdy primadonna Carlotta rezygnuje z roli w związku z dokonanym przez Upiora sabotażem¹⁰⁵. Christine zaczyna niepewnie śpiewać, z każdym wersem jej głos nabiera jednak mocy – a po pierwszej zwrotce akcja przenosi się na wieczorny spektakl, gdzie bohaterka, w efektownym scenicznym przejściu przebrana w kostium królowej Kartaginy, śpiewa arie tej postaci. Zgadzam się z Wolf, że scena ta podkreśla brak własnego zdania i głosu u Christine. Pokazuje też jednak, że protagonistka *Upiora w operze* zajmuje ważne miejsce w fabule od razu w pewnej roli, będącej w dodatku wytworem i obiektem męskiej fantazji.

Warto zaznaczyć, jak twórcy przedstawiają królową Kartaginy. W scenicznych wersjach *Upiora w operze* Christine zazwyczaj jest przebierana w nieco bogatszą wersję własnego kostiumu kartagińskiej niewolnicy zaprojektowaną przez kostiumolożkę prapremiery musicalu. Garderobiane na szybko podają jej bogaty szal i koronę oraz ubierają ją w suknię w bardzo intensywnych, soczystych kolorach¹⁰⁶. Ten kostium jest orientalistyczną fantazją i pasuje do świata dziewiętnastowiecznej paryskiej opery, a przy tym jeszcze bardziej czyni z Christine obiekt (męskiej) fantazji. Niezwykle interesującą zmianę wprowadził tu Joel Schumacher, reżyser ekranizacji musicalu Webbera. W filmie efektowny montaż między sceną próby a występu sprawia, że Christine nagle ukazuje się w stroju Sisi z portretu Winterhaltera¹⁰⁷. Oczywiście wykorzystanie szaty cesarzowej w tej ekranizacji nie wpłynęło na *Elisabeth*, choćby dlatego, że film miał premierę w 2004, a spektakl Kunzego w 1992 roku. Warto jednak zapamiętać zastrzeżenia Wolf co do ról kobiet w megamusicalach, by później zapytać, czy *Elisabeth* oraz *Mozart!* nie wpadają czasem w podobne pułapki. Zwłaszcza w przypadku *Elisabeth* pytanie jest zasadne.

¹⁰⁴ Stacy Wolf, *Changed for Good...*, s. 128–129.

¹⁰⁵ Tamże, s. 149, 153–154.

¹⁰⁶ Zob. np. nagranie z inscenizacji w Royal Albert Hall z okazji dwudziestopięciolecia musicalu: Nick Morris, Laurence Connor (reż.), *The Phantom of the Opera at the Royal Albert Hall*, Universal Pictures, Wielka Brytania 2011.

¹⁰⁷ Joel Schumacher (reż.), *The Phantom of the Opera*, Warner Bros./Odyssey Entertainment, USA/Wielka Brytania 2004.

Film Schumachera udowadnia, że ta sama kreacja, której stworzenie jest dla scenicznej Elżbiety formą walki o niezależność, może zostać wykorzystana do obsadzenia kobiety w biernej i stereotypowej roli.

Upiór w operze, Opera Upiöra – megamusical a artysta

Skoro los tytułowego bohatera *Upiöra w operze* przypomina pod pewnymi względami los Andrew Lloyd Webbera, co możemy z niego wynioskować o kondycji teatru muzycznego w ogóle? I jeśli przez pryzmat postaci Christine możemy powiedzieć coś więcej o kreacji cesarzowej Elżbiety w *Elisabeth*, to czy analogicznie kreacja Upiöra może powiedzieć coś o Mozarcie?

Zarówno Christine, jak i Upiór egzemplifikują postawy, które można wykorzystać w krytycznej dyskusji o statusie opery. Bierna, poświęcająca się i uprzedmiotowiona Christine przypomina najbardziej patriarchalne stereotypy reprodukowane w wielu operach. Upiór – po trosze genialny kompozytor, po trosze cyrkowy magik, a przy tym manipulator i morderca – jest pod pewnymi względami bardziej realistyczną reprezentacją twórcy oper niż wyobrażenie oderwanego od rzeczywistości geniusza. I on, i zarządcy wymyślonej na potrzeby musicalu Opery Populaire przejmują się nie tylko sztuką, lecz także finansami. W przypadku dyrektorów oczekujących głównie dużych zysków z biletów jest to wyraźniejsze – wiążący finansowe nadzieje z musicalami pan Kubeł z *Maskarady* Pratchetta stanowi zresztą ich parodię. Warto tu przypomnieć, że w listach do nich musicalowy Upiór regularnie domaga się swojej pensji. Jessica Sternfeld podkreśla, że wielu wielkich twórców operowych – na przykład Verdi, Puccini i właśnie Mozart – było za życia sprawnymi teatralnymi przedsiębiorcami, jak najbardziej myślącymi o pieniądzach. Istotność ich dzieł dla historii teatru muzycznego odcina je jednak od tego kontekstu i sprawia, że dzisiaj nawet nazwanie czegoś operą nadaje dziełu większe znaczenie i wyższy status¹⁰⁸. Kreacja Christine w ekranizacji *Upiöra w operze* zwraca uwagę na to, że środki wykorzystywane przez cesarzową Elżbietę do jej emancypacji w innym kontekście mogą stać się narzędziem uprzedmiotowienia kobiety. Finansowe żądania i niebezpieczne emocje Upiöra przypominają z kolei, że wybitni twórcy operowi także są ludźmi „z krwi i kości”, niewolnymi od przyziemnych potrzeb i trudnych emocji, co stanowi jeden z nadrzędnych wątków *Mozarta!*

Duża część libretta *Upiöra w operze* to romantyczna opowieść o trójkącie miłosnym, przypominająca swoim romantyzmem i patriarchalnymi relacjami akcję wielu oper. W kilku scenach spektakl ten przemienia się jednak w komiczny *backstage musical* – musical rozgrywający się w świecie teatru lub show-biznesu – o tworzeniu opery. W tych chwilach przełomowe dzieło Webbera parodiuje operowe konwencje i zbliża się do operetki. To pojęcie

¹⁰⁸ Jessica Sternfeld, *The Megamusical...*, s. 93.

wcześniej pojawiało się tylko na obrzeżach książki, ale pisząc o wiedeńskim teatrze muzycznym, nie sposób je pominąć. Wprowadzam ten temat tutaj, na końcu długiego wątku niezwiązanego bezpośrednio z Wiedniem, gdyż uważam, że do pełnego zrozumienia *Elisabeth* i *Mozarta!* oraz ich recepcji przyda się szerokie, międzynarodowe spojrzenie na ów gatunek.

Operetka w Wiedniu i na świecie

W tych samych wywiadach, w których bronili statusu musicalu wobec opery, Caspar Richter i Harry Kupfer wskazywali także na powiązania musicalu z operetką. Kupfer widział w amerykańskim gatunku spadkobiercę funkcji, jaką wcześniej pełniła operetka: „[Musical] jest dziś jedną ze współczesnych form konfrontujących się muzycznie z teatrem. Ten gatunek ma silne poparcie publiczności i coraz bardziej triumfuje międzynarodowo. Tak jak mieszczańska operetka zdobyła grunt na początku wieku, tak musical przejął ten trend”¹⁰⁹. Richter twierdził nawet, że musical wywodzi się właśnie z europejskiej operetki: „Europejczycy przynieśli operetkę do Ameryki. Z tego powstał musical. Potem Benatzky i wielu innych przyjęli amerykańskie wpływy”¹¹⁰. Jeśli dodać do tego, że Katherine Arens postuluje wyznaczenie jasnej linii rozwojowej od oper komicznych Mozarta przez późniejsze wiedeńskie operetki do *Elisabeth* i *Mozarta!*¹¹¹, byłby to następny argument za stawianiem kompozytora w roli protoplasty musicalu. Warto zresztą zauważyć, że Stephen Sondheim nazwał swój konceptualny musical podsumowujący konwencję wiedeńskiej operetki *A Little Night Music*, nawiązując tym samym do *Eine kleine Nachtmusik* Mozarta.

Nie idzie tu jednak wyłącznie o Mozarta. Pytanie jest szersze: na ile gatunek musicalu, przybywając do Wiednia, oferuje temu miastu jakąś nowość, a na ile niejako zwraca wcześniejszy wkład stolicy Austrii w rozwój światowego teatru muzycznego? Sylvester Levay przyznaje, że część partytury *Elisabeth* jest nowoczesną wariacją na temat muzyki z czasu akcji spektaklu¹¹². Ja zaś przypuszczam, że operetkowość tego musicalu nie wynika tylko z tego, że przedstawia on dzieje Austrii w XIX wieku, ale w ogóle z tego, że jest musicalem.

Jak operetka wpłynęła na rozwój musicalu? Stwierdzenie Richtera, że „Europejczycy przynieśli operetkę do Ameryki. Z tego powstał musical”, nie opowiada całej historii, ale też nie rozmija się z prawdą. Operetki były

¹⁰⁹ Heidrun Hofstetter, *Eine wilde Nachtmusik...*, s. 12.

¹¹⁰ Caspar Richter, „Mozart erfand das Musical”..., s. 34.

¹¹¹ Katherine Arens, *Glücklich ist, wer [nicht] vergisst. From Museum Culture to Broadway-an-der-Wien*, w: Gerd Bayer (red.), *Mediating Germany. Popular Culture between Tradition and Innovation*, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2006, s. 76.

¹¹² Sylvester Levay, *Wir schreiben...*, s. 7. Przy czym Levay podkreśla, że w tych momentach partytura *Elisabeth* nie jest po prostu „operetką”, a pasującym do bardziej nowoczesnych fragmentów przetworzeniem muzyki klasycznej.

bardzo popularne na broadwayowskich scenach przed złotą erą musicalu i często były to dzieła importowane do USA z Wiednia. Lata największej świetności wiedeńskiej operetki na Broadwayu to dekada 1907–1917 – otwiera ją premiera *Wesołej wdówki* w Nowym Jorku, a zamyka przystąpienie Stanów Zjednoczonych do I wojny światowej. Konflikt sprawił, że kolejne „wesołe wdówki” kojarzą się już z wrogim krajem i Amerykanie tracą zainteresowanie nimi. Operetka jako gatunek utrzymuje w USA swoją pozycję, ale zaczynają dominować tytuły pisane przez amerykańskich kompozytorów. Ich akcja dzieje się zazwyczaj w szeroko rozumianym Oriencie¹¹³.

Przesunięcie od wiedeńskich operetek, zwykle rozgrywających się na terenie Austro-Węgier lub na Bałkanach, do Arabii, Afryki i innych orientalizowanych części świata nie było tak dużą zmianą, jak mogłoby się z pozoru wydawać. Miejsca te pełniły bowiem w amerykańskiej wyobraźni podobną funkcję co habsburska Europa Środkowa. Były romantyczną Nibylandią, uroczą starodawną krainą wiecznie zatopioną w przeszłości¹¹⁴. Może być to czysty przypadek, ale ślady tej analogii dostrzegam w analizowanych wcześniej kostiumach z *Upiora w operze*. Reprezentujący orientalny stereotyp kostium królowej Kartaginy z wersji scenicznej zostaje zastąpiony w filmie suknią Sisi z obrazu Winterhaltera.

Amerykańscy badacze piszący o operetkach na Broadwayu kładą stosunkowo mały nacisk na ich elementy humorystyczne. Podkreślają raczej wartość operetek jako wizji sentymentalnych, romantycznych światów pełnych przygód i wielkich emocji. Raymond Knapp zauważa, że status operetki w USA był inny niż w Europie. Na Starym Kontynencie operetka powstawała w reakcji na hegemoniczną pozycję opery, oferując „bardziej prywatną przestrzeń” (*a more intimate space*) i parodiując ten gatunek. W Stanach Zjednoczonych tradycje operowe były jednak mniej rozwinięte niż w Europie. Sprawilo to, że operetka na Broadwayu nie istniała w tak wyraźnym kontraście do „wyższej tradycji”, a co za tym idzie – w pewnym stopniu przejęła funkcje opery. Badacz zaznacza, że aspekt komiczny także był w niej ważny. Jego zdaniem zwłaszcza *Wesoła wdówka* zdobyła tak wyjątkową pozycję właśnie dzięki temu, że można było ją traktować zarówno jako wysoką sztukę udającą niską komedię, jak i na odwrót¹¹⁵. Głównym dziedzictwem operetki w historii broadwayowskiego teatru jest jednak romantyczny eskapizm. Dlaczego? Bo według Knappa to z operetki przeszedł on do dojrzałego musicalu.

Knapp zauważa, że początek złotej ery – premiera musicalu *Oklahoma!* – był ważnym powrotem do elementów operetki, a dzisiaj zbyt rzadko myśli się o nim w tych kategoriach. Również Ann Sears podkreśla, że obaj twórcy *Oklahomy!* – Richard Rodgers i Oscar Hammerstein II – tworzyli w przeszłości

¹¹³ William A. Everett, *American and British Operetta in the 1920s...*, s. 72.

¹¹⁴ Raymond Knapp, *The American Musical...*, lok. 632.

¹¹⁵ Tamże, lok. 797.

operetki i byli pod dużym wpływem tradycji operetkowej¹¹⁶. Operetkowe w ich twórczości miały być zarówno romantyzm oraz sentymentalizm, jak i dążenie do podporządkowania widowiska opowiadaniu akcji spektaklu. Czyni to z najsłynniejszych musicali złotej ery kontynuację trendów związanych na Broadwayu z *Wesołą wdówką*. W tym kontekście logiczną kontynuacją linii *Oklahomy!* są *Dźwięki muzyki*, w których Rodgers i Hammerstein rozliczali się nie tylko z nazizmem, lecz także z rolą austriackiej muzyki i operetki w rozwoju kultury USA.

Gdy po II wojnie światowej musicale zaczynają być grane w teatrach kontynentalnej Europy, pierwsze pojawiają się tu tytuły mocno inspirowane estetyką operetkową: *Kiss Me, Kate*, *My Fair Lady* czy właśnie *Oklahoma!* Po części zapewne wynikało to z tego, że musicale były wystawiane głównie przez teatry operetkowe, które szukały propozycji repertuarowych pasujących do talentów i przyzwyczajęń ich aktorów¹¹⁷. Takie fabuły lepiej pasowały jednak do nawyków widzów, wydawały się mniej obce i bardziej atrakcyjne. Operetkowa „wiedeńskość” była przypuszczalnie jednym z elementów, które pozwoliły musicalowi dobrze przyjąć się w kontynentalnej Europie.

Przypadek *Wesołej wdówki*

Wesołej wdówce Franza Lehára (muzyka) oraz Victora Léona i Leo Steina (libretto) warto poświęcić tu nieco więcej miejsca, by w pełni pokazać wpływ wiedeńskiej operetki na amerykański musical. Oddziaływanie to nie ograniczało się bowiem do tego, że była jedną z operetek, których przepych i eskapizm zasiłowały repertuar technik broadwayowskiego musicalu. Wynikało także z innych, z dzisiejszej perspektywy być może zaskakujących wpływów. Czynię z *Wesołej wdówki* drugie po *Upiorze w operze* studium przypadku w tym rozdziale, bo są to przykłady pod pewnymi względami zbliżone.

Najprostszym połączeniem między nimi jest to, że oba tytuły zostały po swoich premierach uznane za przełomowe w rozwoju teatru muzycznego. W USA recenzenci chwalili *Wesołą wdówkę* za coś, czego niekoniecznie spodziewalibyśmy się po operetce: spójność libretta, podporządkowanie widowiska przebiegowi akcji, a zwłaszcza za to, że liczne w tym tytule tańce stanowiły ważny element fabuły. W recenzjach prapremiery z 1907 roku były zawarte oczekiwania czy nadzieje, że obecność tego dzieła odnowi amerykańską scenę teatralno-muzyczną. Recenzenci liczyli, że wiedeński spektakl pokaże Broadwayowi nowy wzór dobrego przedstawienia i skłoni lokalnych twórców do podnoszenia poziomu ich twórczości¹¹⁸. Postulat integracji różnych

¹¹⁶ Ann Sears, *The Coming of the Musical Play...*, s. 149.

¹¹⁷ Wystąpienie tej sytuacji w Polsce obszernie opisuje Jacek Mikołajczyk w swoim *Musicalu nad Wisłą...*, s. 24–28.

¹¹⁸ William A. Everett, *American and British Operetta in the 1920s...*, s. 60–62.

tworzyw scenicznych wielokrotnie powracał pod adresem broadwayowskich twórców – *Oklahome!* również uważano za odpowiedź na niego. To, że jednego z wzorów takiej integracji dostarczyła Stanom Zjednoczonym *Wesoła wdówka*, dowodzi wpływu wiedeńskiej operetki na Broadway.

Zarazem operetka ta była ważna nie tylko jako dzieło sztuki, lecz także jako produkt. Nie chodzi tu wyłącznie o to, że grano ją wiele razy przy pełnej sali, ale też o to, że po jej premierze wybuchła istna mania na związane z nią gadzety. Jessica Sternfeld porównuje szal na *Wesołą wdówkę* do kampanii reklamowych megamusicali, które także promują naraz spektakl i towarzyszące mu pamiątki¹¹⁹. Zachodzi tu oczywiście ważna różnica polegająca na tym, że w czasach *Wesołej wdówki* prawo autorskie było mniej ustandaryzowane niż przy premierach *Upiora w operze* czy *Kotów*. Związanymi z operetką przedmiotami mógł handlować każdy, nie było to odgórnie koordynowane, hegemoniczne przedsięwzięcie właściciela praw autorskich. Jednak poza tą różnicą szal na kapelusze wesołej wdówki, wachlarze, partytury ze spektakli i inne pamiątki rzeczywiście przypominają ogromną popularność megamusicalowych suwenirów. Broadwayowska premiera *Wesołej wdówki* i pod tym względem przypominała więc premiery *Upiora w operze* czy *Nędzników*. Zarazem udowodniła, że wpływ na rozkwit broadwayowskiego teatru muzycznego nieomal zawsze łączył się z sukcesem komercyjnym, jak to pokazywałem na początku rozdziału.

Teatr, w którym odbyła się prapremiera *Wesołej wdówki*, mógłby zatem pretendować do tytułu jednego z najważniejszych dla rozwoju musicalu budynków teatralnych. Tak się składa, że jest nim Theater an der Wien. To w tym najistotniejszym dla moich badań teatrze *Wesoła wdówka* została po raz pierwszy pokazana światu w 1905 roku.

Przesłanie operetki – prywatność i pamięć

Nim przejdziemy do Theater an der Wien, warto zatrzymać się nad pamięciowymi kontekstami operetki. Widać już, że wpłynęła ona na rozwój teatru musicalowego. Teraz czas pokazać, jakie sposoby patrzenia na przeszłość wprowadziła do niego. Rozwiązania te są pod wieloma względami przeciwne do nastawienia prezentowanego przez francuską grand opère, której elementy uobecniają się w megamusicalu. Konflikt tych dwóch sposobów opowiadania o minionym kształtuje zaś to, jak Kunze i jego współpracownicy przedstawili przeszłość Austrii w *Elisabeth* i w pewnym stopniu również w *Mozarcie!*

Książkę Raymonda Knappa o związkach między amerykańskim musicaliem a performowaniem osobistej tożsamości otwiera rozdział, w którym analizowane są operetki. Autor wyjaśnia taki układ treści tym, że operetka wniosła na Broadway element zupełnego skupienia na jednostce i pomijania szerszych

¹¹⁹ Jessica Sternfeld, *The Megamusical...*, s. 78.

społecznych kontekstów. Jako przykład podaje właśnie *Wesołą wdówkę*. Choć stawką w tym spektaklu są losy fikcyjnego państwa Pontevedro, a pomyślne rozwiązanie intrygi miłosnej ratuje je przed bankructwem, główni bohaterowie robią to właściwie przypadkiem. Całą energię poświęcają osobistej relacji, najpierw wyrzucając sobie wcześniejszy nieudany romans, a potem go odbudowując. Dla Knappa ważne w tym dziele jest i to, że bohaterowie nie budują tam swojego związku od podstaw, a starają się go odbudować lata po rozpadzie. Dzięki temu istotną więzią między nimi stają się wspomnienia, a pamięć pełni funkcję płaszczyzny porozumienia otwierającej drogę do ożywienia dawnej miłości. Akcja *Wesołej wdówki* dowartościowuje biografię kosztem historii i to skupienie na prywatnej nostalgii wydaje się jej ważnym dziedzictwem w dalszym rozwoju musicalu. Nawet w *Upiorze w operze* Christine i Raoul nie są parą świeżo zakochaną od pierwszego wejrzenia, a odbudowującymi swoje dawne uczucia sympatiami z dzieciństwa.

To skupienie na indywidualnej przeszłości nie jest kluczowe w każdej operetce, ale stanowi jeden z elementów, które gatunek ten wniósł do amerykańskiego musicalu. Libretto *A Little Night Music*, musicalu conceptualnego Stephena Sondheim'a mającego podsumować to operetkowe dziedzictwo, nadaje wspomnieniom nadrzędną rolę w akcji sztuki. Główny wątek miłosny w tym musicalu przedstawia parę próbującą wrócić do siebie po latach, ich wspomnienia są personifikowane za pomocą chóru metaforycznych postaci zwanych *Liebeslieder Singers* (z niemieckiego „śpiewakami pieśni miłosnych”), a matka protagonistki w swoich piosenkach i monologach daje wyraz tęsknocie za starszą, bardziej arystokratyczną i tym samym w jej opinii wyższą wrażliwością¹²⁰. Przywołując *A Little Night Music*, warto zresztą zauważyć, że musical ten uznawał opery komiczne Mozarta za część dziedzictwa operetki. Jak już wspominałem, jego tytuł wskazuje na tego kompozytora, przywołując Mozartowskie *Eine kleine Nachtmusik*. Dodatkowo główny bohater ma według libretta w pewnym momencie gwizdać muzykę Mozarta, zwykle jest to fragment *Così fan tutte*, a co więcej – całą intrygę najłatwiej wyjaśnić właśnie przez porównanie do *Così fan tutte*¹²¹.

Przy tym wszystkim Knapp dostrzega, że owo zwrócenie operetki ku prywatnemu kosztem publicznego i biografii kosztem historii miało swój potencjał feministyczny. Akcja klasycznych wiedeńskich operetek srebrnej ery, a także *A Little Night Music* (oraz *Elisabeth*), rozgrywa się w bardzo patriarchalnych społeczeństwach. Odwrót od sfery polityki i wielkiej historii ku domowej czy związkowej prywatności oraz indywidualnym wspomnieniom wprowadza więc ich akcję w obszar, w którym oficjalne społeczne hierarchie są mniej ważne.

¹²⁰ Opis na podstawie streszczenia musicalu w: Raymond Knapp, *The American Musical...*, lok. 8583 oraz własnej wizyty na inscenizacji w Baden bei Wien w reżyserii Alexandry Frankmann-Koepp.

¹²¹ Tamże, lok. 1279.

Co za tym idzie, kobiety mogą mieć w nim wyższą pozycję, gdyż nieformalna władza liczy się tu bardziej od formalnej, niedostępnej im w patriarchalnym społeczeństwie¹²². Przypomina to omówiony już w rozdziale drugim manewr cesarzowej Elżbiety, która przytłoczona obowiązkami oficjalnego reprezentowania swojego państwa zwróciła się ku prywatnemu życiu, a tym samym stanowi następny łącznik między operetką a *Elisabeth*.

Zobaczmy, jak w odniesieniu do operetek wygląda libretto *Mozarta!* W wywiadach przed jego premierą Kunze podkreślał, że – w przeciwieństwie do innych osób piszących o tym kompozytorze – nie chce wyprowadzać jego psychologii z librett oper, które komponował¹²³. I rzeczywiście takich operetkowych tropów można dostrzec w *Mozarcie!* o wiele mniej, co prawdopodobnie wynika z tego, że Kunze odciął się od wzorców, które skłaniałyby go do przedstawienia życia kompozytora w perspektywie zbliżonej do operetkowej. Jednak choć Wolfgang w *Mozarcie!* niewątpliwie nie jest postacią z operetki, jego sytuacja sługi potężnego i rozpustnego arystokraty Colloreda może przypominać napięcie między Figarem a hrabią Almavivą w *Weselu Figara* lub Leporellem a tytułowym szlachcicem w *Don Giovannim*. Czy wiąże się to z wyżej poruszonym wątkiem feministycznym? W pewnym stopniu tak, gdyż opery Mozarta ukazywały z sympatią walki i starania różnych nieuprzywilejowanych grup. Wynikłe z tego prezentowanie miękkiej władzy kobiet widać też w czerpiących z jego twórczości wiedeńskich operetkach. Rozszerzając więc tezę o feministycznej wymowie *Wesołej wdówki* i innych dzieł z tego gatunku, można dostrzec, że Kunze w swoich musicalach o Sisi i *Mozarcie* wykorzystuje zawarty w operetkach i operach komicznych potencjał emancypacyjny.

Chcę ponadto podkreślić, że owo skupienie na indywidualnych wspomnieniach to niejedyne, co wiąże operetkę z pamięcią, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych. William A. Everett zauważa, że międzywojenne amerykańskie operetki – te, które powstawały po premierze *Wesołej wdówki* i równolegle z formowaniem się musicalu – były pisane jako anachroniczne z założenia. Już w momencie premiery miały przekonywać do siebie widownię uroczą i eskapistyczną staroświeckością¹²⁴. To inny sposób ujęcia przytoczonego wcześniej stwierdzenia, że operetka wniosła na Broadway eskapizm i romantyzm – zrobiła to właśnie dzięki tworzeniu pełnych przepychu wizji idealizowanej przeszłości. Ta ostatnia niemal programowo nie powinna mieć żadnych powiązań ze współczesnością. Taka postawa pozwoliła łatwo przejść po I wojnie światowej od sielskich wizji Europy Środkowej do egzotycznych przedstawień szeroko rozumianego Orientu, od sukni Sisi do szat królowej Kartaginy. To także operacja na pamięci: wykorzystanie powszechnych wyobrażeń o przeszłości, by stworzyć coś celowo staroświeckiego.

¹²² Tamże, lok. 1563.

¹²³ Heidrun Hofstetter, *Die Kunst des Lebens*, „Bühne” 1999, nr 9, s. 36.

¹²⁴ William A. Everett, *American and British Operetta in the 1920s...*, s. 72.

Operetki krytyczne

Reprezentując przepych, romantyzm i wieczne zanurzenie w przeszłości, operetka nadaje się również do krytycznego przedstawienia tych elementów. Nie jest to teza nowa dla Polaków. Choć *Operetki* Witolda Gombrowicza nie trzeba wystawiać jako spektaklu z tytułowego gatunku, to wykorzystuje ona operetkowe tropy do rozliczenia się z powierzchownością i sztucznością kultury arystokratycznej, a w pewnym stopniu także z dziedzictwem nazizmu. Na gruncie amerykańskim istnieje inna ważna operetka krytyczna, która mocno wpłynęła na rozwój musicalu – *Kandyd* z muzyką Leonarda Bernsteina oraz tekstami licznych współautorów, w tym, w późniejszych wersjach, Stephena Sondheima. Spektakl ten powstał w 1956 roku nie tylko jako adaptacja powiastki filozoficznej Voltaire’a, ale też jako krytyczna metafora Ameryki po II wojnie światowej, a zwłaszcza wymierzonego w osoby o lewicowych poglądach „polowania na czarownice” urządanego przez senatora Josepha McCarthy’ego. Szczególnie istotne w kontekście *Elisabeth* i *Mozarta!* wydaje się to, że *Kandyd* to operetka, której fabuła skupia się co prawda na przygodach tytułowego bohatera, ale przede wszystkim ma zilustrować pewną tezę – pokazać, że wcale nie żyjemy na najlepszym z możliwych światów. Kolejne sceny *Kandyda* to istna rewia katastrof i dowodów na ludzką podłość oraz obłudę, tym bardziej przejmująca, że ironicznie ubrana w operetkowy przepych i optymizm. Libretto ukazuje między innymi Hiszpanów radośnie czekających na palenie heretyków na stosie (*Auto da fé*), pracowników weneckiego kasyna świętujących wzajemne okradanie się (*What’s the Use*), mieszkańców Surinamu cieszących się ze sprzedania Kandydowi przeciekającego statku (*Bon Voyage*) i podstarzałą nieślubną córkę papieża chlubiącą się ciągłym przybieraniem konformistycznych tożsamości (*I Am Easily Assimilated*). Wszystkie te wypadki oddziałują na Kandyda, powoli zmieniając go z naiwnego optymisty w gorzkiego realistę. Często jednak jest on tylko widzem lub bierną ofiarą. Jego rolę w akcji pozostaje nie tylko rozwijanie się jako postać, ale też po prostu łączenie obrazów z całego świata w jedną opowieść dzięki międzykontynentalnym podróżom.

Kandyd w pewnym sensie jest „operetką konceptualną”, część jego twórców to zresztą osoby mocno związane z genezą musicalu konceptualnego. Bernstein uważał się za ucznia i spadkobiercę Kurta Weilla, a Sondheim, już po udziale w powstaniu *Kandyda*, stał się najważniejszym twórcą tego podgatunku. Operetka ta wydaje się podobna do *Elisabeth* pod dwoma bardzo istotnymi względami – po pierwsze wykorzystuje operetkowe konwencje w ironicznych celach, a po drugie tytułowa postać bywa świadkiem wydarzeń, a nie ich przyczyną. Cesarzowa Elżbieta w musicalu Kunzego ma niewątpliwie więcej sprawczości niż Kandyd w operetce Bernsteina. Akcja *Elisabeth* przedstawia jednak wiele wydarzeń, na które protagonistka nie miała żadnego wpływu. Libretto *Kandyda* jest przede wszystkim ilustracją zjawiska, libretto *Elisabeth* z kolei, będąc głównie biografią, próbuje jednocześnie być ilustracją rozpadu

Austro-Węgier. Temu, jakie sprzeczności z tego wynikają, poświęciłem już uwagę w rozdziale drugim i rozwinę te myśli w czwartym.

Pokazawszy, na jakie sposoby operetki wiążą się z kwestiami pamięci oraz jak mogą stanowić trybunę dla wypowiedzi krytycznych, czas przejść do podsumowującej wszystkie te wątki burzliwej historii Theater an der Wien.

An der Wien – teatr operowy, operetkowy czy musicalowy?

Theater an der Wien został zbudowany w 1801 roku przez Emanuela Schikanedera, sprawnego wiedeńskiego reżysera i przedsiębiorcę teatralnego, librecistę *Czarodziejskiego fletu*. Ta napisana przez niego wraz z Mozartem opera miała swoją premierę 10 lat wcześniej, w roku 1791, w poprzednim teatrze Schikanedera – Theater auf der Wieden. Oba teatry łączyła nie tylko podobna nazwa, An der Wien powstał tuż przy wyburzonym wtedy Auf der Wieden i został w niego nawet wkomponowany fragment architektury tego drugiego. Boczne wejście to pochodząca jeszcze z Auf der Wieden „brama Papagena” (*Papagenotor*), nazwana na cześć postaci z *Czarodziejskiego fletu*, którą zresztą w prapremierze opery grał Schikaneder.

An der Wien to obecnie teatr operowy i gdy decyzja o tej zmianie zapadła w pierwszych latach XXI wieku, była przedstawiana jako zwieńczenie długich starań o „odzyskanie” tego szacownego przybytku dla opery¹²⁵. Wspominałem już, że takie postawienie sprawy wydaje się operacją na pamięci o tym teatrze i traktowaniem jej wybiórczo, co wyjaśnię dokładnie poniżej.

Jakie są źródła powiązania An der Wien z operą? *Czarodziejski flet* jest najczęściej wystawianą na świecie operą niemieckojęzyczną. Co więcej, w początkach istnienia teatru rezydował w nim Ludwig van Beethoven i tu pisał dla Schikanedera swoją operę *Fidelio*. Po II wojnie światowej w związku ze zniszczeniami gmachu Staatsoper (Opery Państwowej) jej zespół przez 10 lat występował właśnie w Theater an der Wien. Poza tymi niewątpliwie ważnymi epizodami obecności oper na deskach teatralnych był on jednak poświęcony na ogół lżejszym odmianom teatru muzycznego. Na początku XIX wieku grano tutaj przeważnie „komedie maszynowe” (*Maschinekomödien*), czyli lekkie i bogato wystawiane spektakle muzyczne mające olśnić widza scenografią i możliwościami maszynierii scenicznej. Gdy w Paryżu słynne stały się operetki Jacques’a Offenbacha, to w An der Wien doczekały się one swoich wiedeńskich premier. Potem to ten teatr stał się głównym punktem na operetkowej mapie świata – w nim po raz pierwszy pokazano wiele najśłynniejszych tytułów zarówno złotej, jak i srebrnej ery wiedeńskiej operetki¹²⁶. To właśnie w srebrnej erze odbyła się tu prapremiera *Wesołej wdówki*, która, przypomnijmy, okazała się wielkim sukcesem także w Stanach Zjednoczonych

¹²⁵ Birgit Rommel, „Aus der *Schwarzen Möwe*” ..., s. 188.

¹²⁶ Tamże, s. 180–184.

i wpłynęła na rozwój broadwayowskiego teatru muzycznego. I wreszcie od 1955 roku An der Wien był teatrem musicalowym i miejscem licznych udanych austriackich premier tego gatunku. Źródła zgadzają się, że początek popularności megamusicali na niemieckojęzycznym obszarze wiązał się z premierą *Kotów* Webbera w An der Wien w 1983 roku¹²⁷.

Dodajmy, że nawet *Czarodziejski flet* nie jest w pełni klasyczną operą. Wiedeńska Staatsoper nigdy nie umieszcza go w regularnym repertuarze, bowiem przez obecność partii mówionych formalnie klasyfikuje go nie jako operę, a jako śpiewogrę (*Singspiel*)¹²⁸. *Czarodziejski flet* nie jest także w pełni *opera seria*, bo mimo zasadniczo poważnej i dramatycznej w wymowie fabuły zawiera częste wstawki komiczne. Przypominam, że Katherine Arens proponuje widzieć w operach Mozarta, wiedeńskich operetkach i *Elisabeth* oraz *Mozarcie!* jedną linię rozwoju teatru muzycznego w Wiedniu¹²⁹.

Ta linia rozwojowa – spleciona z teatrem popularnym, komercyjnym, rozrywkowym – jest też nieodłącznie związana z Theater an der Wien. *Elisabeth* i *Mozart!* są pod wieloma względami bardziej naturalną kontynuacją tradycji tego teatru niż grane tam teraz opery z całego świata (choć oczywiście w repertuarze dość często pojawiają się *Fidelio* oraz *Czarodziejski flet*). A są nią po prostu dlatego, że to popularne spektakle muzyczne, które odniosły wielki sukces nie tylko w miejscu prapremiery, ale także na licznych zagranicznych scenach.

Austriacy opisujący „wypędzenie” musicalu z An der Wien zwykle przedstawiają je jako skutek dominującej kulturowej pozycji opery¹³⁰. To ona jest sztuką wysoką, musical nie, więc polityka kulturalna Wiednia „naturalnie” ją wspiera kosztem musicalu. W związku z tym stosunkowo krótkie operowe epizody w dziejach An der Wien stają się ważniejszą przesłanką do decydowania o przyszłości teatru niż długa historia obecności rozrywkowego teatru muzycznego na jego deskach. Możliwe, że rzeczywiście był to przeważający czynnik, zastanawia mnie jednak, czy wyższa pozycja przypisywana w Wiedniu tradycji operowej nie ma dodatkowych politycznych powodów. Znowu wraca tu temat muzyki – zwłaszcza klasycznej – jako dumy Austrii i jej ważnego – bo apolitycznego – „towaru eksportowego”¹³¹. Wiąże się to z kwestią pozycji opery, gdyż repertuar teatrów operowych w Wiedniu jest bardziej odległy od austriackiej rzeczywistości niż treści operetek oraz *Elisabeth* i *Mozarta!*

Austriackie teatry operowe – Staatsoper, Theater an der Wien, Volksoper i Kammeroper – grają klasyczny repertuar gatunku. Wystawiają w każdym

¹²⁷ Zob. np. cytowany wcześniej tekst Petera Back-Vegi oraz artykuł Heidruna Hofstet-tera *Musical am Scheideweg*, „Bühne” 1999, nr 10, s. 7.

¹²⁸ Informacja uzyskana przeze mnie w czerwcu 2017 roku od pracownika Staatsoper.

¹²⁹ Katherine Arens, *Glücklich ist, wer [nicht] vergisst...*, s. 76.

¹³⁰ Z taką opinią spotkałem się w wyżej cytowanych pracach Petera Back-Vegi, Birgit Rommel oraz Astrid Strangl i Bettiny Müllner.

¹³¹ Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem...*, s. 142–143.

sezonie przede wszystkim liczne operowe arcydzieła sprzed XX wieku, tytuły autorów różnych narodowości. Późniejsze opery czasami pojawiają się w ich programie, ale stosunkowo rzadko – w znakomitej większości jest w nich grana dokładnie ta klasyka, do której zdaniem Sternfeld chce aspirować Webber, gdy twierdzi, że jego musicale są operami¹³². Relatywnie rzadko są to też dzieła niemieckie: zdarza się niekiedy opera Mozarta czy dramat muzyczny Wagnera, ale jak zwykle w klasycznym operowym repertuarze dominują tytuły francuskich i włoskich kompozytorów. Tu znów zaskakująco trafnym komentarzem do pozycji Mozarta i jego muzyki w Wiedniu okazuje się międzynarodowy hit *Amadeusz* – wszak Mozart nieraz narzeka w tym filmie, że muzyką w Wiedniu kierują Włosi i trudno się przebić z czymś niemieckim¹³³.

Tymczasem grane w Volksoper operetki to, poza dziełami Offenbacha, w większości austriackie lub węgierskie tytuły. W złotej lub srebrnej erze wiedeńskiej operetki miały swoją światową prapremierę w An der Wien. Akcja nie wszystkich z nich rozgrywa się na terenie Austro-Węgier, ale na różne sposoby nawiązują do historii i kultury tego obszaru, często ją parodiując. Arens wskazuje na przykład, jak małżeńska intryga *Wesołej wdówki* może być odczytywana jako satyra na politykę dynastyczną Habsburgów ujętą w regule „Niech inni prowadzą wojny, ty, szczęśliwa Austrio, żeń się”¹³⁴. *Elisabeth i Mozart!* odwołują się do austriackich realiów jeszcze bardziej bezpośrednio i negatywnie niż operetki, na rozmaite sposoby krytykując ustrój państwa Habsburgów.

Wracając do przywoływanej już rozmowy z Gerhardem Vitkiem, dyrektorem Mozarthaus, uważam, że Mozart jest teraz w Wiedniu przedstawiany przede wszystkim jako patron ponadnarodowej, ogólnoswiatowej klasyki muzyki poważnej. Zalicza się do niej operowy kanon – w tym oczywiście jego własne opery – ale wiedeńskie operetki, czy tym bardziej *Elisabeth i Mozarta!*, już nie. To pod wieloma względami ironiczne i dość smutne, oznacza bowiem mniejszą troskę o tradycję teatralno-muzyczną, która mnóstwo Mozartowi zawdzięcza. Jednocześnie marginalizowanie go jako człowieka, brak cytatów z niego czy śladów jego przekonań w przestrzeni publicznej może wynikać właśnie z tego, że władze Wiednia nie chcą lub nie chciały, by lokalność i zarazem polityczność biografii tego twórcy były eksponowane.

Musicale Kunzego w An der Wien

W przedstawionej wyżej perspektywie wydaje się naturalne, że to An der Wien stało się najważniejszym teatrem musicalowym w Wiedniu, gdy ten gatunek pojawił się w Austrii. Nie dziwi i to, że to tu miała swoją prapremierę *Elisabeth*, najczęściej wystawiany na świecie niemieckojęzyczny

¹³² Jessica Sternfeld, *The Megamusical...*, s. 91.

¹³³ Miloš Forman (reż.), *Amadeusz*, The Saul Zaentz Company, USA 1984.

¹³⁴ Katherine Arens, *Glücklich ist, wer [nicht] vergisst...*, s. 75.

musical. Jednocześnie, biorąc pod uwagę niższy status musicalu w Wiedniu – i być może nie tylko musicalu, ale lokalnego teatru muzycznego w ogóle – należy się jednak spodziewać, że droga do tej premiery bynajmniej nie była prosta. Pora ją teraz przybliżyć.

Historię premiery *Elisabeth* i *Mozarta!* w An der Wien można zacząć zarówno od Kunzego, jak i od teatru. Wybiorę tę drugą drogę. Dyrekcja Vereinigte Bühnen Wien zaczęła w latach 80. szukać spektaklu, który przypominałby formatem megamusical, ale poruszał bardziej lokalną tematykę¹³⁵. Pierwszym krokiem w tę stronę był spektakl przygotowany na podstawie cyklu piosenek *Freudiana* angielskiego zespołu Alan Parsons Project (premiera w 1990 roku). Jeszcze przed tą premierą dyrekcja An der Wien rozmawiała też z Michaelem Kunzem o wystawieniu w tym teatrze jego musicalu. Autor od początku lat 80. pracował nad projektem spektaklu pod roboczym tytułem *Die schwarze Möwe* (Czarna mewa), który już wówczas miał przedstawiać życie Sisi w formie metaforycznej relacji ze Śmiercią.

Dokładna chronologia rozwoju pomysłu Kunzego jest trudna do ustalenia, on sam zaczyna ją jednak od epizodu z czasu przygotowań do wiedeńskiej premiery *Evity*, przy której pracował jako tłumacz. Wtedy to właśnie Harold Prince, wspominany już jako reżyser *Sweeneya Todda* i *Upiora w operze*, który przygotowywał także światową oraz austriacką premierę *Evity*, zasugerował Kunzemu stworzenie musicalu związanego z lokalną historią. Tłumacz zaczął myśleć o spektaklu, którego głównym bohaterem byłby Franciszek Józef, a finałową sceną – jego pogrzeb w 1916 roku. Autor opowiadał na wykładzie dla Stage School Hamburg, że zdjęcie z uroczystości pogrzebowych cesarza wydawało mu się niezwykle teatralne. Miał wrażenie, że zgromadzeni na nim europejscy przywódcy wiedzieli, że w pewnym sensie jest to ich własny pochówek¹³⁶. Pierwszym impulsem do stworzenia musicalu, który w końcu przerodził się w *Elisabeth*, była więc scena ostatecznie nieujęta w spektaklu. Notabene w rozdziale drugim analizowałem szczegółowo, w jaki sposób musical Kunzego przedstawia rozpad monarchistycznego ładu w Europie z perspektywy Sisi, nie wybiegając poza lata jej życia.

Plany zmieniły się jednak, gdy Kunze uznał, że cesarz był osobą o zbyt statycznym charakterze, by dobrze nadawać się na protagonistę. Taka postać zdaniem autora powinna zmieniać się i ewoluować, to przekonanie jest wyraźnie odzwierciedlone w regułach strukturyzowania drama musicali. Krótco myślał o tym, by w zamian głównym bohaterem uczynić arcyksięcia Rudolfa. Dostrzegł jednak, że to rodzi inny problem – dzieje arcyksięcia są za nadto przewidywalne, toteż zbyt szybko stałoby się oczywiste, że skończy on źle.

¹³⁵ Peter Back-Vega, „Theater an der Wien”..., brak numeracji stron.

¹³⁶ Informacja z wykładu Kunzego dla Stage School Hamburg (wrzesień 2009). Nagranie z wykładu dostępne w serwisie YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=wpHtnhgi4fI> (dostęp 1.06.2021).

Decyzja, by protagonistką musicalu była Elżbieta Bawarska, dojrzała, gdy Kunze czytał pamiętniki jej lektora. Był to służący, który towarzyszył cesarzowej w trakcie jej długiej toalety oraz spacerów i umilał czas czytaniem na głos. Kunze znalazł w tych tekstach fragment, który go zafascynował: podczas morskiego rejsu Sisi powiedziała lektorowi, że za ich statkiem zawsze leci to samo stado mew. Spytana przez niego, skąd wie, że to te same ptaki, odpowiedziała, że nieustannie jest z nimi jedna czarna mewa. Autor uznał tę rozmowę za metaforyczną i właśnie w tym momencie zrozumiał, że kobieta sama postrzegала siebie jako czarną mewę zwiastującą upadek Habsburgów. Stąd decyzja, by uczynić ją główną bohaterką powstającego musicalu – i stąd też jego pierwotny tytuł *Die schwarze Möwe*¹³⁷.

An der Wien nie był jednak pierwszym teatrem, z którym Kunze rozmawiał o premierze. Wcześniej zainteresowanie wystawieniem tego tytułu wyraził dyrektor teatru miejskiego w Heilbronn w Niemczech, dla którego librecista także tłumaczył teksty musicali¹³⁸. Pierwsze przygotowywane w tym czasie wersje libretta były bardzo różne od spektaklu, który ostatecznie zobaczyli w 1992 roku widzowie An der Wien. Miejscem akcji miał być cyrk, Sisi byłaby księżniczką, Śmierć koniuszym, a Lucheni klaunem. Peter Back-Vega tłumaczył w rozmowie ze mną i w swojej historii *Elisabeth*, że na początku lat 80. cyrk stał się niezwykle popularną w teatrze metaforą i Kunze budował tworzony musical na jej podstawie¹³⁹.

W pewnym momencie dostał jednak propozycję wystawienia spektaklu w Theater an der Wien. Odtąd *Elisabeth* ewoluowała, by wreszcie doczekać się w 1992 roku premiery w zupełnie innym wydaniu. Te informacje pokazują, że finalna formuła prezentacji musicalu nie była ustalona od początku. Kunze bardzo wcześnie nakreślił relacje łączące trzy główne postaci, ale w trakcie prac całkowicie zmienił konwencję, w jakiej jest osadzone jego dzieło. Możliwe, że ta zmiana wynikała w dużej mierze z megamusicalowych potrzeb i tradycji An der Wien. Kunze przyznawał zresztą, że pomysł przedstawienia *Elisabeth* jako *danse macabre* całej epoki, który w pewnym stopniu wpłynął na ostateczny kształt musicalu, podsunęła mu choreografka *Kotów* Gillian Lynne¹⁴⁰. Ten epizod doskonale pokazuje, że finalna forma *Elisabeth* była

¹³⁷ Informacje dostępne w licznych źródłach o *Elisabeth* i potwierdzone przez Kunzego w trakcie wywiadu udzielonego mi w sierpniu 2018 roku.

¹³⁸ Co bardzo interesujące, Kunze przetłumaczył dla teatru w Heilbronn między innymi dwa słynne musicale Sondheima – *Into the Woods* (premiera w Heilbronn w 1987) oraz *Assassins* (1993). Epizod współpracy z Heilbronn mocno wiąże się więc w artystycznej biografii Kunzego z musicalem konceptualnym, co zapewne nie jest bez związku z tym, że jego pierwotny pomysł na inscenizację *Elisabeth* był dużo bardziej konceptualny, a mniej megamusicalowy. Informacje o tłumaczeniach Kunzego na podstawie strony Story Architekt: <http://www.storyarchitekt.com/adaptionen/adaptionen.php> (dostęp 1.06.2021).

¹³⁹ Peter Back-Vega, „Theater an der Wien”... oraz rozmowa przeprowadzona w czerwcu 2018 roku.

¹⁴⁰ Tamże.

dzieckiem swoich czasów, owocem dominujących wtedy trendów w teatrze musicalowym. Pisałem wcześniej o tym, jak ze względu na komercyjną naturę teatru muzycznego niewielka liczba bardzo udanych tytułów może zmienić musicalowy krajobraz.

Warto dodać jeszcze jedną informację Kunzego dotyczącą genezy *Elisabeth* i *Mozarta!* Podkreśla on, że jego spektakle nie powstałyby w takiej skali w żadnym niemieckim mieście, ponieważ w Niemczech wystawianiem musicali zajmowały się prywatne firmy, które nie mogły sobie pozwolić na ryzyko i musiały wystawiać tytuły gwarantujące sukces kasowy. Coś nowego mogło za to powstać w Wiedniu, bo Vereinigte Bühnen Wien to firma dotowana przez państwo. Co prawda musi zarabiać na siebie, ale dzięki subwencjom nie jest bezwzględnie zależna od doraźnych zysków z biletów. Choć więc polityka kulturalna Wiednia wydaje się traktować popularne gatunki teatru muzycznego gorzej od opery, wciąż oferuje im pewne wsparcie, dzięki któremu zaistnienie musicali Kunzego było w ogóle możliwe¹⁴¹.

Globalny sukces

Blisko premiery *Elisabeth* Kunze i kierownictwo Vereinigte Bühnen Wien zaczęli rozmawiać o kolejnym spektaklu. Tym razem librecista przedstawił pomysł, który wydawał się mieć większe szanse na przyciągnięcie uwagi zagranicznych teatrów i światowy sukces – musical o Mozarcie. Vereinigte Bühnen Wien chciało spróbować stworzyć międzynarodowy hit grany w różnych miastach niczym spektakle Webbera. Ich nadzieje spełniły się dość przewrotnie, gdyż jeszcze przed premierą *Mozarta!* takim przebojem niespodziewanie stała się *Elisabeth*, pomyślana raczej jako sztuka pisana specjalnie dla Wiednia¹⁴².

O prawo do wystawienia musicalu o cesarzowej wystąpiły niemal jednocześnie dwa teatry – Operetka Budapeszteńska oraz japoński teatr Takarazuka. Operetka była zainteresowana otwarciem się na musical, a *Elisabeth*, skupiona na ukochanej przez Węgrów cesarzowej i w dodatku z muzyką skomponowaną przez Węgra, była świetnym tytułem na takie otwarcie. Takarazuka jest zaś teatrem wyspecjalizowanym w zachodnich sztukach, natomiast *Elisabeth* zobaczyła w Wiedniu jedna z jego największych ówczesnych gwiazd: Maki Ichiro. Po powrocie do Japonii artystka przekonała kierownictwo teatru, aby wystąpiło o prawa do wystawienia tego musicalu.

Premiery obu wersji odbyły się w 1996 roku, ale bynajmniej nie były identyczne, znacznie różniły się też od prapremierowej inscenizacji Kupfera z Theater an der Wien. Być może właśnie to, że pierwsze zagraniczne inscenizacje

¹⁴¹ Informacje z mojego wywiadu z Kunzem, sierpień 2018.

¹⁴² Podane w kolejnych akapitach informacje o zagranicznych premierach *Elisabeth* oraz *Mozarta!* czerpię przede wszystkim z pracy magisterskiej Astrid Strangl i Bettiny Müllner, uzupełniając je wiadomościami z poświęconych tym spektaklom wydań specjalnych czasopisma „Blickpunkt Musical” oraz własnymi wspomnieniami z nowszych inscenizacji obu musicali.

dzieła Kunzego nastąpiły w dwóch teatrach o bardzo różnych potrzebach, sprawiło, że musicale tego autora zazwyczaj przechodziły pewne zmiany przed nowymi wystawieniami, by dostosować je do lokalnych potrzeb. Przed premierą w Operetce Budapeszteńskiej Kunze dodał do libretta więcej wyjaśnień Lucheniego, dwie sceny z udziałem węgierskich patriotów oraz *Rondo schwarzer Prinz (Rondo Czarnego Księcia)*¹⁴³, nową piosenkę Śmierci, która ukazywała ją jako rzeczywiście istniejący i zakochany w Sisi byt. Było to znaczne odejście od prapremiery wiedeńskiej, w której pierwsze pojawienie się Śmierci po Prologu mogło sugerować, że jest to jedynie wytwór wyobraźni cesarzowej. Więcej o zmianach na potrzeby węgierskiej inscenizacji piszę na ostatnich stronach rozdziału czwartego.

Takarazuka wymagała jeszcze większych modyfikacji, gdyż to teatr o specyficznym profilu: każde przedstawienie musi być skupione wokół głównej pary zakochanych, a wszystkie role grają kobiety, przy czym gwiazdą wieczoru jest zawsze wcielająca się w postać pierwszoplanową *otokoyaku*, czyli aktorka wyspecjalizowana w rolach męskich. Kunze jeszcze bardziej rozbudował wyjaśnienia Lucheniego, dodał do libretta tę samą piosenkę co na Węgrzech – tu wraz z reprzykami, by partia Śmierci była większa – i przekazał Śmierci fragmenty piosenek innych bohaterów. Usunął także wątki zarażenia Sisi syfilisem oraz manifestacji nacjonalistów jako niepasujące do stylu Takarazuki. Maki Ichiro wcieliła się w największą gwiazdę wieczoru, którą oczywiście w tej wersji była nie Sisi, a Śmierć.

W 1999 roku, kiedy premierę miał *Mozart!*, odbyły się też dwie kolejne europejskie premiery *Elisabeth* – w szwedzkim Karlstad oraz holenderskim Scheveningen, dzielnicy Hagi. Inscenizacja z Scheveningen była produkcją Stage Entertainment, rosnącego wtedy na znaczeniu koncernu musicalowego, który z lekkimi zmianami powtórzył ją potem w Essen oraz Stuttgarcie. Decyzja, by pokazać w Niemczech tę inscenizację, wynikała z tego, że kierownictwo Stage Entertainment uznało ją za bardziej zrozumiałą dla osób nieznających dobrze Wiednia i historii Habsburgów. Widać więc, że prapremierowe przedstawienie Kupfera postrzegano jako naprawdę mocno zależne od zbiorowych ram pamięci wiedeńczyków.

Nie ma tu miejsca, by streszczać wszystkie różnice między librettami kolejnych inscenizacji, warto jednak podkreślić, że część tych zmian była również wykorzystana w nowszych wystawieniach wiedeńskich. W drugiej inscenizacji w An der Wien, granej w latach 2003–2005, dodano przede wszystkim nowe sceny z Scheveningen i Essen jako lepiej nakreślające relacje między postaciami. W inscenizacji z Raimund Theater z lat 2012–2014 pojawiła się też

¹⁴³ Piosenka ta ma osobne, niebędące przekładami niemieckiej wersji tytuły w każdej swojej wersji językowej, więc dla uproszczenia będę zawsze wspominał ją pod tytułem, pod jakim po raz pierwszy została wykonana po niemiecku, w inscenizacji *Elisabeth* w 2012 roku w wiedeńskim Raimund Theater. Tytułowe rondo to oczywiście forma muzyczna, nie element ulicy.

wspomniana wyżej, napisana z myślą o pokazach w Budapeszcie i Takarazuce piosenka *Śmierci Rondo schwarzer Prinz*.

Mozart! z początku spełnił oczekiwania kierownictwa Vereinigte Bühnen Wien i czekał na pierwszą zagraniczną premierę jeszcze krócej niż *Elisabeth*. W 2001 roku został wystawiony w Hamburgu, w lekko zmodyfikowanej inscenizacji z An der Wien i z nieco zmienionym librettem, ale ponownie w reżyserii Harry'ego Kupfera. To, że nowy musical Kunzego lepiej pasował jako towar eksportowy, widać zarówno po tempie powstania tej nowej wersji, jak i po tym, że Kupfer mógł z drobnymi zmianami powtórzyć swoją wiedeńską inscenizację w innym kraju. Przy *Elisabeth* koncern Stage Entertainment zdecydował jednak, że w Niemczech pokaże realizację opartą na holenderskiej, a nie austriackiej wersji. Hamburgska inscenizacja była jednak grana tylko przez rok w związku z kłopotami finansowymi produkującego ją koncernu musicalowego Stella. Do Niemiec *Mozart!* wrócił dopiero w 2008 roku w postaci krótkotrwałych pokazów w Tecklenburgu i Zwickau. W roku 2002 odbyły się jego premiery w Karlstadzie i Budapeszcie – w tych samych teatrach, które wcześniej wystawiły *Elisabeth* – a także w Osace i Tokio. Mimo tych szybkich międzynarodowych sukcesów musical o kompozytorze okazał się mniej popularny od tego o cesarzowej. Według danych ze strony Vereinigte Bühnen Wien *Elisabeth* była grana na całym świecie łącznie ponad 8900 razy dla ponad 11,8 miliona widzów, a *Mozart!* ponad 2300 razy dla ponad 2,4 miliona widzów¹⁴⁴.

Może dziwić, że wymieniając kolejne premiery *Elisabeth* i *Mozarta!*, nie wspominam o realizacjach w krajach anglojęzycznych, jednak żadna taka oficjalna inscenizacja nie powstała i prawdopodobnie w najbliższym czasie nie powstanie. Kunze wprawdzie pracował nad anglojęzycznymi wersjami innych swoich musicali, ale premiery te napotkały duże problemy. Zaczęło się od broadwayowskiej inscenizacji *Tańca wampirów*, która miała premierę w 2001 roku, 4 lata po wiedeńskiej. Reżyser prapremiery, Roman Polański, w związku z ciążyącym na nim wyrokiem nie mógł pracować przy tym przedsięwzięciu. Nowy zespół wprowadził zaś daleko idące zmiany, w większości wynikające podobno z życzenia Michaela Crawforda, odtwórcy głównej roli hrabiego von Krolocka. Crawford jest znany przede wszystkim jako prapremierowy odtwórca Upiора w musicalu Webbera i zależało mu, aby uczynić *Taniec wampirów* bardziej komicznym, by kreowany przez niego szlachcic-wampir nie wydawał się kopią jego ikonicznej roli. Zmienione, komiczne libretto okazało się jednak porażką. *Taniec wampirów* na Broadwayu zgubiło więc przestępstwo Polańskiego i rozpoznanie Carlsona. Pomysł zmian pojawił się, gdyż reżyser prapremiery nie mógł pracować na Broadwayu, a to, czego bał się Crawford,

¹⁴⁴ Informacje ze strony: <https://www.vbw-international.at/> (dostęp 1.06.2021). Niestety nie podano tam, jak często dane te są aktualizowane, ale poinformowano o premierach Vereinigte Bühnen Wien do 2019 roku włącznie, więc można założyć, że są one względnie aktualne i proporcje między *Elisabeth* a *Mozartem!* nie przedstawiają się obecnie drastycznie inaczej.

to jednak klasyczny przykład analizowanej przez Carlsona próby poradzenia sobie z nawiedzaniem aktora przez poprzednią rolę. W tym przypadku walka z nawiedzaniem przez Upiora Opery skończyła się bardzo źle dla nowej kreacji Crawforda, bez którego przecież Upiora by nie było¹⁴⁵.

Następną próbą Kunzego, by przebić się do świata anglojęzycznego, był musical *Rebecca* z muzyką Levaya na podstawie słynnej angielskiej powieści gotyckiej autorstwa Daphne du Maurier. Prapremiera musicalu miała odbyć się w Londynie, a jego pierwszą zapowiedzią był album z narracją i piosenkami w języku angielskim. Ostatecznie jednak do premiery doszło w 2006 roku w Raimund Theater w Wiedniu w reżyserii Francesci Zambello¹⁴⁶. Potem Kunze i Levay długo i bezskutecznie próbowali wystawić *Rebecę* na Broadwayu, co skończyło się wielkim skandalem, gdy jeden z głównych inwestorów spektaklu okazał się oszustem, który mógł zresztą nawet nie istnieć. Główny broadwayowski producent zaangażowany w ten projekt, Ben Sprecher, miał wobec niego ogromne ambicje i twierdził, że *Rebecca* będzie w stanie zastąpić *Upiora w operze* jako najlepszy kostiumowy musical na Broadwayu, lecz ostatecznie do premiery nie doszło¹⁴⁷. Od tego czasu Kunze stracił zainteresowanie Broadwayem i już się nie stara o dalsze premiery w tym miejscu. W rozmowie przyznał, że chętnie za to zobaczyłby swoje spektakle na londyńskim West Endzie, ale krąg tamtejszych twórców jest bardzo zamknięty i trudno się do niego z zewnątrz przebić. Przywołuję tę historię głównie gwooli wyjaśnienia, czemu mimo międzykontynentalnej popularności musicale Kunzego nie doczekały się anglojęzycznych inscenizacji. Przy okazji widać jednak też, jak mocno są one związane z megamusicalami – przy obu próbach zrealizowania musicali Kunzego na Broadwayu ważnym punktem odniesienia dla zaangażowanych w nie osób był *Upiór w operze*.

¹⁴⁵ Informacje o broadwayowskiej premierze *Tańca wampirów* za dostępnymi w sieci artykułami *Interview with Michael Kunze* (<http://carpe-jugulum.com/library/bway2/22.html>), *Hate at 1st Bite. How 'Vampires' Got Drained of Its Blood* (<https://nypost.com/2002/12/13/hate-at-1st-bite-how-vampires-got-drained-of-its-blood/>) oraz *Show's Future at Stake* (<https://nypost.com/2001/07/18/shows-future-at-stake/>; dostęp 1.06.2021).

¹⁴⁶ Na boku tych rozważań pragnę zauważyć, że Zambello jest przede wszystkim reżyserką operową, a więc w tamtym czasie wszystkie wiedeńskie prapremiery musicali Kunzego były reżyserowane przez osoby mające większe doświadczenie w operze niż w musicalu – Kupfer również jest reżyserem operowym, a Polański przed *Tańcem wampirów* reżyserował w różnych krajach Europy opery, a także mocno związane z tematyką operową dramaty *Amadeusz* i *Masterclass*. Teatralne premiery Polańskiego za Elisabeth Hirschmann-Altzinger, *Fürst der Finsternis ruft Regisseur...*, s. 11–12.

¹⁴⁷ Informacje o problemach broadwayowskiej premiery *Rebekki* za dostępnymi w sieci artykułami *Did That Seriously Happen? Nine Theater News Moments That Didn't Fit on Another List* (https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/did-that-seriously-happen-nine-theater-news-moment_64041.html), *Rebecca Musical Will Not Open on Broadway* (https://www.theatermania.com/broadway/news/beleaguered-musical-rebecca-will-never-open_80838.html), *Ben Sprecher Still Hoping to Bring Rebecca the Musical to Broadway* (https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/ben-sprecher-still-hoping-to-bring-rebecca-the-mus_64061.html; dostęp 1.06.2021).

Co dalej w Wiedniu?

Dodatkowe aspekty powstawania i rozwoju *Elisabeth* oraz *Mozarta!* przedstawie w dwóch dalszych rozdziałach, poświęconych ich dokładniejszej analizie. Teraz chciałbym jednak wspomnieć o tym, jak musicale Kunzego wpłynęły na szerszą sytuację musicali w tym mieście¹⁴⁸.

Po pierwsze warto zauważyć, że od prapremiery *Elisabeth* w 1992 roku do dzisiaj spektakle Kunzego zdążyły mieć w tym mieście aż 10 inscenizacji w formie *long runu* trwającego sezon lub dłużej – po trzy wersje *Elisabeth* oraz *Tańca wampirów*, dwie *Mozarta!* oraz po jednej musicali *Rebecca* i *Don Camillo & Peppone*. Vereinigte Bühnen Wien miało w tym czasie do dyspozycji zazwyczaj dwie sceny musicalowe, a niekiedy, ze względu na remonty, tylko jedną. Można więc śmiało stwierdzić, że twórczość Kunzego to około 1/3 całej oferty głównego wiedeńskiego producenta musicali w ostatnich 30 latach – i oczywiście nie ma innego twórcy dorównującego mu popularnością. Co więcej, nowe musicale, które w tym czasie inscenizowano w teatrach Vereinigte Bühnen Wien, miały mocne powiązania z *Elisabeth* i *Mozartem!* Najwyraźniej widać to po pierwszym z nich, zatytułowanym *Rudolf. Affaire Mayerling*, z muzyką Franka Wildhorna i librettem Jacka Murphy’ego oraz Phoebe Hwang, znanym w Polsce głównie z wersji koncertowej Studia Accantus. Spektakl ukazuje ostatnie miesiące życia arcyksięcia Rudolfa z naciskiem na coraz ostrzejszy konflikt z ojcem oraz romans z baronową Mary Vetserą, a więc rozwija jeden z pobocznych wątków *Elisabeth*. Podobnie *Schikaneder* – wystawiony w 2016 roku w Raimund Theater musical Stephena Schwartz (muzyka i teksty piosenek) oraz Christiana Struppecka (libretto) o libreciście *Czarodziejskiego fletu* i jego żonie – ma za protagonistę poboczną postać *Mozarta!*

Sisi jest wspominana w rozmowach w librecie *Rudolfa*, a Mozart – *Schikanedera*, jednakże te postaci, choć ważne dla obu fabuł, nigdy nie pojawiają się w owych musicalach na scenie. Pokazuje to świadomość ich twórców, że tworzą spektakl w dużym stopniu wtórny, a także siłę Carlsonowskiego nawiedzania: krótki występ jako jedna z tych postaci w *Schikanederze* czy *Rudolfie* z pewnością sprowokowałyby widzów do porównań z *Mozartem!* i *Elisabeth*. *Rudolf* był grany w Budapeszcie jeszcze przed swoją wiedeńską premierą, a po niej w Tokio i Seulu, nie jest jednak wznawiany tak często jak *Elisabeth* czy nawet *Mozart!* Również *Schikaneder* nie znalazł dotąd innego teatru chętnego go wystawić. Możliwe, że w związku ze swoją epigońską naturą spektakle te nigdy nie znajdą tak szerokiej publiczności jak *Elisabeth* i *Mozart!* Ja też nie poświęcam im wiele miejsca, gdyż są nie tylko mniej popularne,

¹⁴⁸ Informacje w tym podrozdziale za stroną <http://vbw-international.at> (dostęp 1.06.2021). Akcję *Schikanedera* przytaczam na podstawie mojej wizyty na spektaklu w czerwcu 2016 roku, zaś *Rudolfa* – za oficjalnym nagraniem z inscenizacji wiedeńskiej (*Rudolf. Affaire Mayerling – Das Musical – Live aus dem Raimund Theater*, nagranie DVD, reż. David Leveaux, Alive – Vertrieb und Marketing, Wiedeń 2009).

lecz także zdecydowanie mniej wielopłaszczyznowe od musicali Kunzego. Przedstawiają swoje historie bez ważnego w *Elisabeth* oraz *Mozarcie!* pierwiastka komentowania tego, jak narracje o przeszłości są konstruowane i jak wpływają na teraźniejszość. Są po prostu w mniejszym stopniu pamięciowe.

To następny powód, dla którego analiza twórczości Kunzego rzuci światło na więcej niż tylko strukturę i rozwiązania sceniczne zastosowane w dwóch popularnych musicalach. *Elisabeth* i *Mozart!* funkcjonują na przecięciu wielu istotnych wątków zarówno historii Austrii, jak i światowego teatru muzycznego. *Elisabeth* ma w sobie i elementy wiedeńskiej operetki, i przejęte przez megamusical założenia francuskiej grand opy. Te dwa gatunki prezentują zaś skrajnie różny model relacji jednostki do historii. Jak wpływa to na pragnienie Kunzego, by przez losy cesarzowej opowiedzieć o upadku całej epoki? *Mozart!* z kolei jest bardzo autotematycznym spektaklem – musicale o postaci kluczowej dla rozwoju teatru muzycznego, w tym komediowego i rozrywkowego, oraz jej trudnych przejściach w Wiedniu. Analizując to dzieło, warto pytać nie tylko o to, jak ukazuje ono osiemnastowieczne społeczeństwo Austrii, lecz także o to, jak diagnozuje szanse i zagrożenia stojące przed osobą chcącą tworzyć w tym kraju muzykę nie do końca zgodną z gustem kulturalnego establishmentu. Poprzedni rozdział zwięździłem pytaniem, na ile Kunze i jego współpracownicy tworzący oba te spektakle mają zamysły podobne do *Nestbeschmutzern*, austriackich pisarzy i dramaturgów „kalających własne gniazdo”. W tym rozdziale zebrałem natomiast wątki pozwalające zarówno dostrzec krytyczny oraz polityczny potencjał dzieł Kunzego, jak i wskazać ograniczenia takiej perspektywy. Dzięki szczegółowej analizie *Elisabeth* i *Mozarta!* będę mógł dokładniej odpowiedzieć na powyższe pytanie.

ROZDZIAŁ 4

„Należę tylko do siebie”: *Elisabeth*

Podsumowanie historii powstania

Elisabeth była pierwszym głośnym musicaliem Michaela Kunzego. Stanowiła zarazem główny przełom w jego związkach z teatrem muzycznym, które trwały, odkąd kierownictwo Theater an der Wien zleciło mu sporządzenie niemieckiego przekładu *Evity* Andrew Lloyd Webbera. Tamto zlecenie rozpoczęło długą i owocną współpracę, w ramach której Kunze przygotował niemieckie libretta do austriackich premier między innymi *Kotów* i *Upiora w operze*. W latach 80. Harold Prince zasugerował tłumaczowi, by ten stworzył własny musical o przeszłości Austrii. Kunze już wtedy rozmawiał o musicalu na temat Sisi z teatrem miejskim w niemieckim Heilbronn, pomysłem zainteresowali się jednak władze Theater an der Wien.

W latach 80. dyrekcji Theater an der Wien bardzo zależało na tworzeniu rodzimych austriackich musicali. Pierwszą próbą w tym okresie były *Freudiana* na podstawie brytyjskiego albumu koncepcyjnego, ale to *Elisabeth* stała się pierwszym musicaliem za rządów ówczesnej dyrekcji pisanym z myślą o wystawieniu na tej scenie. Oczywiście informacja o powstawaniu takiego dzieła wywołała pewne kontrowersje. Przed premierą podnoszono wątpliwość, czy musical ma prawo opowiadać o czymś tak ważnym dla Austriaków jak życie Sisi. By umniejszyć znaczenie takich głosów, do współpracy przy spektaklu została zaproszona historyczka Brigitte Hamann. Jej książka o cesarzowej była już wówczas popularna i uczyniła z badaczki autorytet w temacie Elżbiety Bawarskiej. Chęć nadania premierze większej wagi artystycznej była też jednym z powodów zatrudnienia do pracy nad spektaklem Harry'ego Kupfera jako reżysera.

Wszyscy zaangażowani w próby podkreślają, że przebiegały one w dobrej atmosferze i bez spiek. Współtwórcy dokonywali pewnych zmian w librecie, gdy jedna ze scen nie sprawdzała się albo gdy przejścia między kolejnymi

wydarzeniami były niejasne. Nie dochodziło jednak do większych konfliktów, Kupfer sprawnie realizował swoją ustaloną razem z Kunzem i Levayem wizję. Aktorzy także chwalili sobie współpracę z nim, zauważając, że miał bardzo wyraźny obraz ich zachowań na scenie, ale zostawiał im dużą swobodę w interpretacji.

Premiera została przyjęta dwudziestominutową owacją na stojąco. Jednak krytyka nie była przychylna dziełu. Wcześniejsze zarzuty, że musical nie powinien przedstawiać takiej fabuły, jeszcze się wzmożyły. Co więcej, dołączyły do nich nowe – że ta tragiczna wersja losów Sisi nie wykorzystuje możliwości medium musicalu, bo jest zbyt ponura¹.

Jak już wiemy, pierwszym impulsem dla Kunzego do napisania musicalu, który ostatecznie zyskał nazwę *Elisabeth*, wcale nie była postać Elżbiety Bawarskiej. Librecista chciał opowiedzieć historię upadku Austro-Węgier. Na Sisi jako główną bohaterkę zdecydował się, gdy uznał, że widziała siebie jako omen zagrażającej państwu katastrofy. Bez względu na to, czy taka interpretacja jej stanowiska jest celna, czy nie, faktem pozostaje, że kobieta nie chciała przyjąć na siebie funkcji osoby publicznej, aktywnej uczestniczki wydarzeń w państwie. *Elisabeth* jest więc osobliwym dziełem – musicaliem o polityce i o cesarzowej, która się do niej nie miesza.

Poprzednie rozdziały przywoływały *Elisabeth* w wielu kontekstach – analizowały podobieństwa i różnice między fabułą sztuki a innymi narracjami o Sisi i jej czasach, wskazywały rolę w rozwoju twórczym Kunzego i wyjaśniały związki dzieła z rozmaitymi tradycjami teatralnymi oraz literackimi. Teraz pora zanalizować poszczególne sceny i wątki *Elisabeth* bardziej detalicznie, by odpowiedzieć na pytanie, co to za spektakl i jaką wizję przeszłości przekazuje.

Wiedeńskie inscenizacje *Elisabeth*

Elisabeth w reżyserii Harry’ego Kupfera miała cztery realizacje: prapremierową w Theater an der Wien (1992–1998), wznowienie w tymże teatrze (2003–2005), gościną inscenizację wersji wiedeńskiej w berlińskim Theater des Westens (2008) i wreszcie nową w wiedeńskim Raimund Theater (2012–2014). Inscenizacja z roku 2003 była prezentowana gościnnie w lecie 2004 oraz 2005 roku w parku zamku Miramare pod Triestem w wersji koncertowej zaadaptowanej z oryginalnej reżyserii Kupfera przez Lianę Katie Maynard. Ten wariant grano z piosenkami po niemiecku, ale za to narracje Lucheniego zostały przełożone na włoski i rozbudowane, by lepiej wyjaśniać widowni

¹ Informacje na podstawie artykułów z „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, rozmowy z dramaturżką Elisabeth Gruber oraz pracy Astrid Strangl i Bettiny Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals *Elisabeth* und *Mozart!* von Michael Kunze und Sylvester Levay”, praca magisterska (promotor Hilde Haider), Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wiedeń 2007.

akcję. Berlińska adaptacja była z kolei dostosowana do wystawiania w różnych teatrach i po kilku miesiącach grania w stolicy Niemiec wyruszyła w tournée po krajach niemieckojęzycznych (2009–2010, 2011–2012, 2015–2016)².

W poszczególnych wersjach spektaklu pojawiają się drobne różnice w librecie (wymienione w aneksie pierwszym), co oczywiście pociąga za sobą zmiany w inscenizacji konkretnych scen. Jednak ogólny koncept nie zmienia się: najnowsze realizacje w reżyserii Kupfera były jego prapremierową *Elisabeth* dostosowaną do zmian w sztuce dokonanych od czasu prapremiery przez Kunzega i Levaya. Szczególnie rzuca się to w oczy przy porównaniu kolejnych inscenizacji *Elisabeth* z dwiema wiedeńskimi wersjami *Mozarta!*, bardzo od siebie odmiennymi pod względem libretta i granymi w dwóch różnych inscenizacjach. Także wariant berlińsko-objazdowy jest na tyle bliski wiedeńskiemu oryginałowi, na ile pozwalają na to warunki techniczne. Kunze wyjaśnił zresztą w rozmowie, że po wystawionych przez holding Stage Entertainment inscenizacjach w Stuttgarcie i Essen dla współtwórców pierwowzoru ważne było pokazanie *Elisabeth* w Niemczech w kształcie możliwie zbliżonym do pierwotnego. Owe wcześniejsze niemieckie inscenizacje wydały im się bowiem zbyt „skomercjalizowane”³. To zrozumiałe, gdy wziąć pod uwagę, że libretto powstawało przy współpracy z Kupferem. Zarazem jednak jest to sposób myślenia zbliżony do argumentów twórców megamusicali – oni także chcą pokazywać swoje dzieła w różnych miastach w oryginalnym kształcie. Ma to na celu zagwarantowanie jakości artystycznej, a ponadto wynika z traktowania inscenizacji jako równie ważnego elementu musicalu z tego podgatunku, co libretto.

Ja widziałem na żywo dwie najnowsze inscenizacje Kupfera – wiedeńską (2012) w styczniu 2013 roku oraz objazdową dwukrotnie: w Linzu w 2015 i w Berlinie w 2016 roku. Do starszych mam dostęp głównie przez nagrania, zdjęcia i streszczenia, na czele z oficjalnym nagraniem z 2003 roku z Theater an der Wien⁴. Gdy dalej nie będzie zaznaczone, do której z inscenizacji Kupfera odnosi się dany opis czy uwaga, oznacza to, że zgodnie z moją najlepszą wiedzą dotyczy ona ich wszystkich. W innym przypadku wskażę, do której realizacji się odnoszę, zazwyczaj z uwzględnieniem i próbą interpretacji różnic. W cytatach, tam gdzie tekst sztuki był w każdej wersji taki sam, przywołuję libretto inscenizacji wiedeńskiej z 2012 roku, zaś w razie rozbieżności między librettami omawiam je. Nie dysponując tekstami z wcześniejszych wiedeńskich inscenizacji, spisuję słowa z nagrań.

Realizacje Kupfera nie są jednak jedynymi wariantami *Elisabeth*, które zostały wystawione w Wiedniu. Powstały także dwie wersje koncertowe. W 2002 roku odbył się koncert z okazji dziesiątej rocznicy prapremiery musicalu.

² Wszystkie podane wyżej daty i informacje za artykułami o danych inscenizacjach z „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2.

³ Rozmowa z Michaeliem Kunzem, 16.08.2018.

⁴ Harry Kupfer (reż.), *Elisabeth*, nagranie DVD spektaklu, Theater an der Wien, Wiedeń 2005.

Zgromadził on aktorów ze wszystkich dotychczasowych inscenizacji w różnych krajach świata, którzy wykonywali piosenki ze spektaklu w swoich rodzimych językach. Interesującym odwróceniem tego trendu i dowodem na umiędzynarodowienie *Elisabeth* stało się to, że koncert z okazji jej dwudziestej rocznicy był z kolei obsadzony głównie aktorami z wersji wystawianej w latach 2003–2005, korzystał z kostiumów z niej i był wykonywany w całości po niemiecku, ale prezentowano go tylko w Osace oraz Tokio.

W 2019 roku odbyła się zaś premiera koncertowej inscenizacji przed pałacem Schönbrunn w reżyserii Gila Mehmerta. W przeciwieństwie do koncertu rocznicowego była to wersja tego dzieła prezentująca większość libretta w oryginalnej kolejności scen. Zmiany w tekście, sposób inscenizacji musicalu na ogromnym dziedzińcu przed Schönbrunn oraz jego paradoksalny status jako występu *site-specific* w niewielkim stopniu nawiązującego do swojego miejsca wystawienia posłużą mi za podsumowanie całej analizy *Elisabeth*.

Ze świata, który zatonał

Wiele podstawowych elementów koncepcji *Elisabeth* pojawia się już w Prologu tej sztuki. Poszczególne sceny wiedeńskiej inscenizacji, stanowiąc linearną historię, tworzą też całość, którą można analizować synchronicznie. Zrozumienie najważniejszych składowych tego przedstawienia wymaga nie tyle śledzenia linearnego następstwa zdarzeń, ile analizy scen, w których założenia inscenizacyjne są szczególnie widoczne. Nie rozpatruję go tu zatem scena po scenie, to już w pewnym stopniu zrobiłem w rozdziale drugim, ale śledzę raczej proces jego „rozgałęziania się” – przyglądam się, jak elementy wyraźnie pokazane bądź zapowiedziane w pewnych scenach pracują w innych fragmentach. Sceną wprowadzającą szczególnie wiele takich składników okazuje się Prolog. Wychodząc od niego, jestem w stanie opisać większość kluczowych aspektów *Elisabeth*. Zanalizowawszy go, warto także zatrzymać się nad pierwszą sceną, jest to bowiem moment zapoznania widowni z Sisi i skonfrontowania jej z oczekiwaniami, które Prolog wykreował. Następnym ogniwem badań będzie finał pierwszego aktu, który jako „punkt bez odwrotu” w strukturze spektakli Kunzego ukazuje przełom w przebiegu najistotniejszych dla fabuły *Elisabeth* konfliktów. Na podstawie tych dwóch scen – zapowiadającego rolę cesarzowej Prologu i prezentującego przełom w rozwoju tej postaci finału aktu pierwszego – można zrozumieć wątki, które przewijają się przez cały musical.

Patrząc przez Sisi

Przed rozpoczęciem spektaklu scena jest oddzielona od widowni nietypową kurtyną – czarną płaszczyzną, z prawej strony której wycięto otwór w kształcie

zarysu głowy Elżbiety. Trudno cokolwiek za nią zobaczyć, scena nie jest zresztą oświetlona przed pierwszą nutą Prologu, ten sposób powitania widza sugeruje jednak, że to właśnie Sisi ma być postacią, za pomocą której odbiorcy obserwują całą akcję sceniczną. Jak to rozumieć? Być może po prostu tak, że cesarzowa jest protagonistką, tą personą, z którą widz będzie się identyfikował. Można też odważyć się na śmielszą interpretację – wszystkie wydarzenia rozgrywają się „w jej głowie”, czyli z jej perspektywy. Kunze twierdzi wszak, że o wyborze cesarzowej na protagonistkę musicalu zdecydowało to, jak postrzegała ona swoją funkcję w rozpadzie Austro-Węgier. Otwarcie musicalu *Elisabeth* pokazaniem tej kurtyny zapowiada ponadto rolę Sisi w Prologu – z jednej strony kluczową, ale z drugiej czysto symboliczną. Kobieta nie pojawi się bowiem na scenie w jego trakcie.

Gdy ta nietypowa kurtyna się podniesie, widzimy dwa elementy – długi, zwężający się ku dołowi pomost, za sprawą olinowania przypominający nieco trap statku, oraz zawieszone na jego skraju ciało wisielca. Głos spoza sceny natarczywie pyta: „Ale dlaczego, Lucheni? Dlaczego zamordował pan cesarzową Elżbietę?”⁵. Równocześnie na scenę wbiega postać wyglądająca podobnie do wisielca – w tym momencie staje się jasne, że wiszący to kukła wzorowana na nowo przybyłym. To właśnie on jest wzywany do wytłumaczenia się Luchenim. Na pytanie sędziego odpowiada jednak nie wyjaśnieniem, a siarczystym włoskim przekleństwem. Bezcielesny głos próbuje go zdyscyplinować, lecz Lucheni dalej obraża go po włosku. Przy okazji narzeka, że jest w ten sposób przesłuchiwany od stu lat – mimo iż nie żyje.

Dopiero zapytany o powody przeprowadzonego zamachu udziela bardziej konstruktywnej odpowiedzi: „Motyw? Zamordowałem ją, bo tego chciała!”. Mocniej naciskany nie chce wyjaśnić, co konkretnie przez to rozumie, ale twierdzi, że współcześni Elżbiety są „czcigodnymi świadkami”, że mówi prawdę. W trakcie tej części rozmowy pilnikiem odcina kukłę przedstawiającą swoje martwe ciało. Wyrzuca ją poza scenę dokładnie w momencie, w którym mówi: „jej współcześni, proszę bardzo!” – tak jakby sam oferował się przesłuchującemu na świadka albo, przeciwnie, przyzywał innych ofiarą z własnego ciała. Opowiada o nich dalej, podkreślając, że „nie znajdują spokoju i wciąż jeszcze gadają o Elżbiecie”.

W wiedeńskiej inscenizacji Kupfera środkowa część sceny obrotowej jest początkowo obniżona, a po wezwaniu Lucheniego podnosi się. Widać na niej grupę ludzi w bogatych dziewiętnastowiecznych strojach z narzuconymi na ciała całunami. Miejsce, w którym stoją, to istne cmentarzysko przeszłości. Podniesiona część sceny tworzy stopnie, na których poza postaciami znajdują się też pamiątki z ich czasów. Widać tam również potłuczone popiersie cesa-

⁵ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Libretto*, Sisi Music/Edition Butterfly, Hamburg 2016, s. 10, przekład własny. Dalsze cytaty w tej sekcji – tamże, s. 10–11.

rza Franciszka Józefa w stroju myśliwskim, czaszkę zdobiącą cesarską kryptę Kapucyńską, niewielki model katedry Świętego Szczepana w Wiedniu i wreszcie portret Elżbiety. Cała ta panorama jest zwieńczona przekrzywionym obrazem popękanej fasady Hofburga, zawieszonym z tyłu sceny i oświetlonym zielonkawym światłem po pierwszej minucie piosenki. W wersji objazdowej nie ma jednak możliwości zainstalowania tego rodzaju podnoszonej platformy w każdym teatrze. Zamiast tego unosi się więc fragment tylnej zabudowy i postaci wjeżdżają na scenie obrotowej, początkowo leżąc. Hofburg i inne budynki przedstawione w prapremierowej inscenizacji jako fizyczne przedmioty są wyświetlone z tyłu i boków sceny jako projekcje. W obu wersjach ważne jest zatem wprowadzenie postaci z jakiejś przestrzeni pozascenicznej oraz ich stopniowe podnoszenie się – podwójny znak powracania zza grobu.

Gdy inscenizacja Kupfera jest grana w Wiedniu, dobór elementów scenografii stanowi interesujące połączenie pamięci doświadczeniowej i monumentalnej w rozumieniu Erll⁶. Na pozór dominuje ta druga – Prolog *Elisabeth* ukazuje imponujące, niesamowite zmartwychwstanie symboli dawnej Austrii, upiorne światło i taniec zmarłych prezentuje je jako mityczną i nadprzyrodzoną przeszłość. Zarazem jednak dla wiedeńczyków te widoki – zwłaszcza Hofburg i katedra Świętego Szczepana – nie są właściwie przeszłością, lecz obecną pamięcią o niej. Oba budynki do dzisiaj stoją w Wiedniu i są jego rozpoznawalnymi ikonami. Portret Elżbiety również można zobaczyć na co dzień w wielu sklepach miasta. Dzięki takiemu doborowi elementów zmartwychwstającego świata Habsburgów jest on jednocześnie monumentalny i bliski odbiorcom inscenizacji Kupfera.

Lucheni wciąż stoi nad powracającymi postaciami jako lalkarz. Skojarzenie to jest wzmocnione ich ruchami – sztywnymi, mechanicznymi i dostosowanymi do sposobu poruszania przez Włocha drążkiem. Martwość wszystkich zebranych dodatkowo podkreślają całuny na ich twarzach. Między nimi stoją również postaci z odsłoniętymi twarzami, ubrane w czarne stroje, dość podobne do siebie nawzajem i mające skrzydło zamiast jednej z rąk. Wykonują one mniej więcej taką choreografię jak zmarli, ale nieco opóźnioną – jakby nie zależały tak ściśle od lalkarskich gestów Lucheni. Na liście obsady figury te są tytułowane Aniołami Śmierci i rzeczywiście potem okaże się, że przypominają tę postać.

Lucheni zapowiada współczesnych Sisi, twierdząc, że nie znajdują spokoju i ciągle jeszcze rozmawiają na jej temat. Tymczasem gdy duchy te pojawiają się na scenie, najpierw mówią nie o niej, lecz o sobie. Piosenkę *Alle tanzen mit dem Tod* (Wszyscy tańczyli ze śmiercią) otwiera obserwacja, że stary świat się skończył, ale tam gdzie duchy wciąż się spotykają, do dzisiaj trwa taniec śmierci. Opisujać własną egzystencję duchy istotnie kojarzą się

⁶ Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. Agata Teperek, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 224–226.

z obiegowymi wyobrażeniami *danse macabre* – podkreślają swoje zagubienie i marność, wymieniają różne kierujące nimi potrzeby i obsesje, a wreszcie podsumowują, że świat oszalał.

Dopiero przedstawiając w ten sposób siebie i swoją przeszłą już epokę, zaczynają opowiadać o Sisi. Czyżby Lucheni kłamał, zapowiadając czcigodnych świadków? Twierdził, że wciąż mówią o Elżbiecie, a przecież perorują o sobie. Głównym powodem takiego, a nie innego wstępu, jest po prostu dążenie Kunzego do zrozumiałości jego spektakli. Pojawiający się na scenie świat przeszłości to misterna całość złożona z wielu postaci i elementów inscenizacji – widz może potrzebować chwili, by zorientować się, co właściwie widzi. W dodatku w pierwszej, prapremierowej wersji tej piosenki druga zwrotka była zrozumiała tylko wtedy, gdy widz potrafił przyporządkować bohaterów na scenie ich odpowiednikom historycznym, a rozpoznanie ich mimo kryjących twarze całunów mogło wymagać czasu. W inscenizacji węgierskiej, która korzysta z prapremierowej wersji piosenki, Lucheni w trakcie pierwszej zwrotki mówił widzom, kim są najważniejsze postaci spośród zmarłych. Można przypuszczać, że dostarczał w ten sposób informacji, których lepiej znająca te osoby publiczność wiedeńska mogła się domyślić sama⁷. Pierwsze wersy piosenki *Wszyscy tańczyli ze śmiercią* trzeba więc czytać nie tyle jako początek oczekiwanego zeznania, ile raczej jako przedstawienie się świadków albo nawet uzupełnienie scenografii. Właściwe zeznanie zaczyna się zatem dopiero wraz z drugą zwrotką i rzeczywiście dotyczy cesarzowej Elżbiety. Przeszło ono duże przemiany między poszczególnymi wiedeńskimi inscenizacjami.

W wersji prapremierowej chór zmarłych po prezentacji rozdziela się na dwie części – głównych bohaterów oraz statystów z Aniołami Śmierci. Ci drudzy powtarzali poprzednie zeznania, ciszej jednak, jakby stanowiąc tło dla ważniejszych postaci. Te zaś – Franciszek Józef, Zofia, rodzice Sisi oraz dwa wcielenia arcyksięcia Rudolfa, dziecko i dorosły – opowiadały jedna przez drugą o swoich relacjach z cesarzową. Nie były to długie, spójne zeznania, lecz pojedyncze frazy. Naczelnym wnioskiem z nich okazało się to, że dla każdej z postaci Sisi była z jakiegoś względu problematyczna. Ludwika i Zofia podkreślały, że chciały dobrze dla kobiety i że była ona zbyt wrażliwa, a one nie są niczemu winne. Cesarz narzekał, że niczego w życiu mu nie oszczędzono i że z Elżbietą żyło się niełatwo, ale bez niej zupełnie by przepadł. Dorosły Rudolf oznajmiał, że on i Sisi byli do siebie za bardzo podobni, a jego młodsze wcielenie żaliło się, że matka zostawiła go samego. I wreszcie Maksymilian, ojciec cesarzowej, mówił, że była nieśmiała jak nikt i nigdy nie zrezygnowała z wolności. Ich głosy stopniowo łączyły się w stwierdzenie, że nad życiem Elżbiety ciążyła klątwa, przechodzące w tytułową frazę piosenki: „Wszyscy tańczyli ze śmiercią, lecz nikt tak, jak Elżbieta” („Alle tanzten mit dem Tod doch niemand wie Elisabeth”).

⁷ Miklós Gábor Kerényi (reż.), *Elisabeth*, Budapeszteński Teatr Operetki, Budapeszt 1996.

Inscenizacje w Holandii i Niemczech oraz wiedeńskie wznowienie *Elisabeth* z 2003 roku przyniosły nową wersję tej części piosenki. Po początkowym zeznaniu zmarli chóralnie śpiewali o Sisi na tę samą melodię, zauważając, że nawet tu jest od nich oddzielona – zgodnie zresztą z tym, że w Prologu cesarzowa nie pojawia się na scenie, choć jednym z elementów scenografii jest jej portret. Następnie opowiadali o licznych sprzecznościach życia władczyni – bogata a biedna, samotna a pożądana, szczęśliwa a przekłeta itd. Zarazem stawiali pytania o nią: czego szukała, co ją zniszczyło? W pewnym momencie inicjatywę w piosence przejmował Lucheni (zupełnie niemy w wersji prapremierowej tego utworu), stwierdzając, że Elżbieta była dumna jak nikt i pogardzała swoimi współczesnymi. W odpowiedzi na jego kwestie zmarli śpiewali, że cesarzowa błogosławiła to, co oni przeklinali, a dalej przechodzili do kulminacyjnej także w tym wariacie frazy: „Wszyscy tańczyli ze śmiercią, lecz nikt tak, jak Elżbieta”. W obu wersjach powtarzanie jej przyzywało Śmierć na scenę i tym samym kończyło pierwszą piosenkę spektaklu.

Co sądzić o tych dwóch wersjach? Cenną podpowiedzią mogą być ich późniejsze losy. Prapremiery wariant *Wszyscy tańczyli ze śmiercią* wrócił do libretta w wiedeńskim wznowieniu z 2012 roku, za to nowszy wykorzystano w Berlinie w roku 2008 i konsekwentnie stosuje się go w objazdowych występach tej inscenizacji. Wersja objazdowa jest co prawda wyreżyserowaną przez Kupfera „mobilną” odmianą wiedeńskiej prapremiery, ale jej odbiorcy w większości nie są Austriakami. Z trzech tournée *Elisabeth* tylko najnowsze z nich, to z lat 2015–2016, miało na swojej trasie Austrię, a konkretnie jedno austriackie miasto – Linz. Jest więc możliwe, że twórcy spektaklu uznali późniejszą formę za odpowiedniejszą dla zagranicznej publiczności, dla której zresztą w istocie była napisana przed holenderską premierą w 1999 roku. Nie daje ona głosu poszczególnym postaciom z bliskiego otoczenia Sisi, nie wymaga zatem żadnego zorientowania w strukturze dworu za jej życia.

W książkowym wydaniu libretta inscenizacji z 2012 roku spotykamy kompromisowe rozwiązanie, które zgodnie z moją wiedzą nigdy jeszcze nie doczekało się wykonania scenicznego. Według tamtejszego zapisu Prologu zmarli po swoim pojawieniu się mieliby najpierw zaśpiewać pierwszą, ekspozycyjną zwrotkę, potem chóralnie wykonać nowszą wersję *Wszyscy tańczyli ze śmiercią* aż do chwili tuż przed wtrąceniem Lucheni, by następnie przejść do starszej wersji – chór wraca do początkowego zeznania, a soliści śpiewają o omówionych już postawach ich postaci wobec Elżbiety⁸.

Dokładna analiza tej piosenki we wszystkich wariantach jest ważna, gdyż to właśnie ona przedstawia widowni tytułową bohaterkę spektaklu. We wcześniejszej scenie kłótni Lucheni z sędzią Sisi co prawda jest wspomniana, ale dowiadujemy się o niej tylko tyle, że według jej mordercy chciała zginać.

⁸ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 11–14.

To tajemnicze, intrygujące i od razu podane w wątpliwość przez przesłuchujący Lucheniego głos stwierdzenie może zbudować pewien obraz cesarzowej – a wiedeńczykom uzmysłowić, do jakich elementów pamięci o niej spektakl będzie się odwoływał. Dopiero *Alle tanzten mit dem Tod* mówi jednak o niej więcej. Ponieważ zastosowane przez Kunzego w wydanym librecie połączenie obu wersji piosenki pokazuje traktowanie ich jako komplementarnych, a nie sprzecznych, można przyjąć zarysowywane przez nie wizje Elżbiety jako jedną całość.

W zaproponowanym przez Kunzego „łączonym” Prologu widownia poznałaby Sisi jako personę wyraźnie oddzieloną od reszty obsady, a jednocześnie podstawową dla pozostałych postaci – obiekt ich żalów, pragnień i pytań. To, że nawet wiele lat po śmierci pytania o jej motywy i myśli nie dają zmarłym spokoju, świadczy też o tym, że odczuwane wobec niej emocje są istotną częścią ich własnej egzystencji. W wersji prapremierowej najważniejsze postaci ukazują, co łączyło je z Elżbietą i czemu ta więź była niełatwa, niepozbawiona dystansu i trudnych emocji. W późniejszym wariancie piosenki ich wspólny śpiew podkreśla, że była ona zagadką dla całej epoki i nikt nie potrafił jej do końca zrozumieć. Dokonane przez Kunzego połączenie równoważy te perspektywy, choć finalny głos oddaje się bliskim i ich relacjom z cesarzową. Mogłoby to wywołać na scenie silny efekt emocjonalny, gdyby postaci najpierw stwierdziły, że nie rozumieją głównej bohaterki, a potem przyznały, jak wielkie emocje z nią związane wciąż odczuwają.

Müllner i Strangl zauważają, że w *Elisabeth* konflikt międzyludzki jest silniejszy niż ten wewnętrzny. Potrzeba wolności u Elżbiety nie jest z natury skonfliktowana z jej brakiem bliskości. Warto pamiętać, że w pierwszej scenie pierwszego aktu Sisi chce realizować swoją wolność przez spędzanie czasu z ojcem, a w ostatniej zwrotce piosenki *Ich gehör nur mir (Należę tylko do siebie)* podkreśla, że pragnie przyjaźni, bezpieczeństwa i dzielenia uczuć. W początkowym etapie rozwoju tej bohaterki jej wizja wolności nie zakłada więc izolacji. Kobieta musi wybierać między tymi wartościami dopiero pod wpływem konfliktu z Zofią i mężem⁹. Oznacza to, że jej samorozwój i stające przed nią trudności wyznaczają w dużej mierze kolejne postaci, które spotyka na swojej drodze życiowej. Zrazu nie ma tak złożonej dynamiki wewnętrznej jak protagonista *Mozarta!*, podzielony na Wolfganga i Amadé. Chóralne wykonanie *Wszyscy tańczyli ze śmiercią* obrazuje ogólne zabarwienie międzyludzkich konfliktów w fabule *Elisabeth*. Wersja prapremierowa zdradza od początku podłoże poszczególnych sporów. Dzięki opartej na relacjach międzyludzkich strukturze fabuły Prolog musicalu może przygotować widza na podążanie za Elżbietą bez wprowadzania jej na scenę. Podobnie w tym rozdziale można napisać wiele o tytułowej postaci, analizując jedynie przekaz Prologu, w którym jest ona nieobecna.

⁹ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 57.

„Wszyscy tańczyli ze śmiercią, lecz nikt tak, jak Elżbieta” – tytułowe zdanie piosenki dobrze podsumowuje wielki paradoks *Elisabeth*: główna bohaterka jest wyjątkowa, ale w czymś, co robili wszyscy. Paradoks ów staje się jeszcze lepiej widoczny, gdy odwrócić to zdanie: Elżbieta tańczyła ze śmiercią, lecz inni też, choć nie jak ona. Musical próbuje pokazać zarówno taniec całej epoki ze śmiercią, jak i niezwykle umiejscowienie Sisi w tym korowodzie – czy może raczej poza nim, w osobnym tańcu ze Śmiercią, która dla protagonistki jest nie tylko zjawiskiem, ale także osobą.

Gdy zmarli powtarzają: „Wszyscy tańczyli ze śmiercią lecz nikt tak, jak Elżbieta”, pomost, z którego steruje nimi Lucheni, powoli się opuszcza, a Włoch zbiega na scenę. Jak się wydaje, zauważył, że ktoś nadchodzi. I rzeczywiście – po kilku powtórzeniach tytułowej frazy na mostek wkracza z jego drugiej, ginącej za sceną strony mężczyzna w białym stroju. Muzyka na chwilę robi się gwałtowniejsza, a następnie milknie, wszyscy zmarli padają niczym marionetki o odciętych sznurkach, a Lucheni zapowiada przybyłego jako „jej wysokość Śmierć”.

Wygląd, zachowanie i interpretacja roli Śmierci przechodziły w kolejnych wiedeńskich inscenizacjach pewne zmiany, jednak funkcja tej postaci w Prologu pozostaje taka sama i dobrze nakreśla jej relację z poszczególnymi bohaterami. Śmierć także oferuje swoje zeznanie w sprawie Sisi i wydaje się kierować je raczej do głosu przepytującego Lucheniego niż do zmarłych. Spoglądając w przestrzeń z najwyższego punktu mostka, pyta, co miało oznaczać przywołanie tematu Sisi, i przyznaje, że przypomniało jej to uczucia, które ludzie nazwaliby miłością¹⁰. Następnie zbiega na skraj sceny, wciąż ignorując leżących, zastygniętych zmarłych, i podkreśla, że jej misją jest zabierać z zimną krwią tych, którzy są jej należni, więc sama nie rozumie, jak było to możliwe, ale rzeczywiście kochała cesarzową.

To zeznanie Śmierci pod wieloma względami przypomina zeznania innych postaci w prapremierowej wersji *Wszyscy tańczyli ze śmiercią* – skupia się ona na własnej relacji z Sisi. Wskazuje, że w jej następstwie została uwikłana w wewnętrzny konflikt: kocha, chociaż to nie powinno być możliwe. Jednak Śmierć nie jest częścią chóru zmarłych – nie tylko dlatego, że przekazuje swoje zeznania po nich i śpiewa inną melodię, ale także przez ich zastygnięcie. Wydaje się jednocześnie władać nad zmarłymi i nie mieć z nimi kontaktu: padają oni na ziemię w momencie jej wejścia, ona jednakże ich ignoruje. Być może to obecność Śmierci paraliżuje zmarłych, którymi postać ta nawet się nie przejmuje, ale ich nagły upadek można też rozumieć inaczej – byli przecież marionetkami Lucheniego, a on, widząc zbliżającą się Śmierć, zbiegł z mostka,

¹⁰ Przy okazji Śmierć stwierdza, że aniołowie nazwaliby je radością, a diabły bólem – to jedyna sytuacja, gdy inne istoty nadprzyrodzone są wspomniane w *Elisabeth*. Ten moment sztuki sugeruje więc, że wykreowany przez Kunzego świat może mieć bardziej skomplikowaną strukturę kosmologiczną, być może nawet podobną do chrześcijańskiej wizji zaświatów, z bohaterów tylko Śmierć ma jednak bezpośredni kontakt z innymi aspektami tej kosmologii.

z którego nimi sterował. Lalki zostały więc bez lalkarza. To ukazuje wyższość Śmierci oraz różnicę między dwiema postaciami, które w dalszych scenach będą nawiedzać fabułę *Elisabeth* – Lucheni tworzy ruch, Śmierć na ogół sprawia, że wszystko zamiera. Według premierowego wykonawcy tej roli, Uwego Krögera, pojawienie się Śmierci zatrzymuje czas¹¹.

Jednocześnie zeznanie Śmierci przypomina i powiela oddzielenie Sisi od pozostałych postaci sygnalizowane w chóralnej wersji *Wszyscy tańczyli ze śmiercią*. Śmierć w dalszych scenach będzie reprezentowała te myśli cesarzowej, których nie była ona w stanie wypowiedzieć na głos. Ich rozmowy będą właściwie udratyzowanymi monologami wewnętrznymi protagonistki – i już teraz ta, tak blisko związana z Elżbietą, postać wydaje się istnieć obok pozostałych, nawet ich nie zauważając. Co więcej – owo oddzielenie to moment, gdy zasadnicze „pęknięcie” całego spektaklu, próbującego opowiadać równocześnie o losach Elżbiety Bawarskiej i jej epoki, staje się szczególnie czytelne. Śmierć będzie bowiem nie tylko dobrze rozumieć Sisi, ale też wyrażać, jak dobrze Sisi rozumie własną epokę. Często to piosenki Śmierci będą uzmysławiać, że cesarzowa ma poczucie zbliżającego się końca, że pojmuje ducha swojego czasu. Zarazem Śmierć jest oddzielona od innych ważnych ówczesnie figur jakby niewidzialnym murem, pokazując, że to zrozumienie odizoluje Elżbietę od jej współczesnych, którzy nie będą go podzielać.

Po zeznaniu Śmierci tajemniczy głos przesłuchuje Luchenię dalej. Nie wierzy w historię o miłości i Śmierci. Włoch utrzymuje jednak, że powodowana uczuciem Śmierć była jedyną mocodawczynią jego zamachu. W tym czasie Śmierć zastyga z przodu sceny bez ruchu, a w jej głębi zmarli powoli ponownie ożywają do tańca. Wykonując swoje niezgrabne, lalkarskie ruchy – choć teraz już bez lalkarza – powtarzają raz za razem imię Elżbiety. W nowszych wersjach przyłączają się do nich także Lucheni i Śmierć, niejako przywołując ją albo może kłócąc się o poruszenie tego tematu. Scena obrotowa z wolna usuwa chór zmarłych sprzed oczu widzów, a na ostatnich powtórzeniach wykrzyknienia „Elisabeth!” w dół znowu zjeżdża kurtyna przywołująca wizerunek cesarzowej. Muzyka Prologu cichnie, a w szczelinie kurtyny pojawia się Maksymilian, ojciec Sisi, tym razem bez grobowego całunu. Wygląda na to, że wiek XIX ożył w zupełności. Zaraz zacznie się pierwsza scena spektaklu, a widzowie wreszcie zobaczą na własne oczy Elżbietę, tytułową bohaterkę, tak ważną dla już poznanych postaci i zarazem tak od nich odległą.

Prolog nie jest jednak tylko odkładaniem pierwszego pojawienia się Sisi dla pobudzenia ciekawości widza, jest także przygotowaniem na nie. Widz poznaje pozostałe postaci od razu przez ich relację względem cesarzowej. Lucheni ją zamordował i wierzył, że chciała umrzeć. Śmierć ją kochała. Ogół

¹¹ Uwe Kröger, *Der Tod darf nicht zu viel von sich preisgeben*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 29.

współczesnych nie rozumiał jej. W wersji prapremierowej dowiadujemy się też, jakie namiętności i problemy rodziły się między nią a członkami jej rodziny. Takie przedstawienie protagonistki pasuje do wcześniej przywołanej obserwacji, że *Elisabeth* napędza przede wszystkim konflikt międzyludzki. Życie bohaterki dramatyzuje napięcie między jej osobistymi pragnieniami a epoką, w jakiej przyszło jej żyć.

Scena ta zapoznaje widzów nie tylko z relacjami innych wobec Sisi, ale także z elementami inscenizacji, które posłużą do opowiedzenia całej historii. Lucheni będzie komentował jej życie jako narrator, sztywne ruchy postaci będą symbolizowały prześladowające Sisi fatum i tłamszącą dworską etykietę. Najważniejsze komponenty scenografii również powrócą: z pomostu często będzie schodziła ku niej Śmierć, a w Epilogu to na nim zabije ją Lucheni. Estetyka scenografii przyzwyczają widza do fragmentarycznego, symbolicznego zaznaczania miejsca akcji, które pomoże potem opowiedzieć rozgrywającą się w wielu miejscach i na przestrzeni wielu lat historię cesarzowej i jej epoki. Zanalizuję teraz, jak zapowiedziane przez Prolog elementy inscenizacji rozwijają się w dalszych jej scenach.

Zabójca jako narrator

Kunze zdecydował się otworzyć libretto *Elisabeth* sceną, w której zmęczony przesłuchaniem w zaświatach Lucheni zostaje zmuszony do przyjęcia roli narratora. Tożsamość tajemniczego głosu nie zostaje w żaden sposób wyjaśniona w spektaklu, w librecie widnieje on jako „głos sędziego”¹². Sytuacja bycia osądzanym w zaświatach – a tak można odczytać tę scenę, nawet nie znając libretta – kojarzy się oczywiście z Sądem Ostatecznym, tu jednak o żadnej ostateczności nie ma mowy. Przeciwnie, Lucheni podkreśla, że przesłuchanie trwa noc w noc od stu lat, a jako martwy chciałby być pozostawiony w spokoju. Inspirując się tezami Carlsona, można za to zrozumieć tę sytuację jako typową dla pracy pamięci w teatrze i działania teatru w ogóle: Lucheni jest ponownie wzywany, by znowu świadczył o wydarzeniach swojego życia i o kobiecie, którą zabił¹³.

Otwarta pozostaje kwestia, czy ponowne jest tylko wezwanie, czy również opowieść. Czy pomysł Lucheniego przywołującego współczesnych Elżbiety, by zaświadczyli, że chciała umrzeć, jest rozpaczliwą próbą przełamania trwającego sto lat cyklu przesłuchań, czy też częścią tego cyklu? Pierwsza interpretacja dodałaby jego postaci i całej akcji dramatyizmu: Lucheni angażuje nadprzyrodzone siły, by wreszcie odpowiedzieć niewidzialnemu

¹² Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 10.

¹³ Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003, s. 3.

sędziemu zadowalająco, co zagwarantuje zabójcy spokój w zaświatach. W świetle koncepcji Carlsona bardziej prawdopodobne wydaje się jednak inne wyjaśnienie: Lucheni co noc musi opowiadać dzieje Elżbiety, jakie widzimy w *Elisabeth*. To właśnie czyni go tak sfrustrowanym i zmęczonym. Teatry grające ten spektakl stają się nawiedzanymi domami, gdzie upiory Austro-Węgier pojawiają się każdego wieczoru i odgrywają te same wydarzenia od początku do końca¹⁴.

Kim właściwie jest Lucheni? Z pierwszej wypowiedzi sztuki możemy się dowiedzieć, że to zabójca Elżbiety. Większość wiedeńskiej publiczności zapewne wie, że cesarzowa rzeczywiście została zamordowana przez niejakiego Luigiego Lucheniego, włoskiego anarchistę. Sceniczna postać wydaje się więc bohaterem historycznym, okazuje się jednak niechętna do opowiadania o szczegółach swojego życia. Gdy głos wreszcie skłania Włocha do konstruktywnej odpowiedzi na pytanie o powody zabójstwa, ten podaje motyw, który zgadza się z wymową spektaklu, ale odbiega od realiów historycznych – zabił ją, bo chciała zginąć. Już tą wczesną wypowiedzią Lucheni ukazuje się jako persona rozmontowująca obiegowe wyobrażenia i proponująca alternatywne ujęcie spraw – mówiąca o przeszłości w sposób, który Astrid Erll nazwała trybem antagonistycznym¹⁵. W rozdziale pierwszym zwracałem uwagę, że tryb ten nie wiąże się z całkowitym odrzuceniem przeszłości, lecz ze stworzeniem alternatywnej narracji o niej. Udział zabójcy w fabule można rozumieć jako tworzenie alternatywnej narracji o Sisi i jej czasach, mającej nie tylko przedstawić inny punkt widzenia, ale też podważyć i ośmieszyć dotychczasowy.

Z moich rozmów z wiedeńczykami zaangażowanymi w inscenizację *Elisabeth*¹⁶ wynika, że za sprawą książki Brigitte Hamann obraz cesarzowej jako nieszczęśliwej i skłóconej z życiem był już stosunkowo znany podczas premiery sztuki, a spektakl rozpropagował go jeszcze bardziej. Niektórych wiedeńskich widzów wieść, że sceniczna Sisi chciała umrzeć, nie zdziwiła, dla innych może była nowością, ale dokładnie taką, jaką autorzy chcieli przekazać publiczności. Natomiast ta część odbiorców, która wiedziała cokolwiek o historycznym Lucheni, zapewne zdawała sobie sprawę, że nie był to jego motyw. Jego zamach na Elżbietę okazał się właściwie przypadkiem i raczej nie wiedział on

¹⁴ Ciekawy kompromis między tymi ujęciami stanowi interpretacja stanu Lucheniego przez Serkana Kayę, który grał tę rolę w inscenizacji wiedeńskiej z 2003 roku. Kaya twierdzi mianowicie, że Lucheni próbuje uciec przed wiecznym powtarzaniem przesłuchania przez wezwanie na świadków duchów oraz Śmierci. Opowiadanie o epoce, którą pogardza, początkowo go bawi, z czasem prowadzi jednak do innego tragicznego powtórzenia: opowiadając o Sisi, zaczyna ją lepiej rozumieć i w finale już nie chce jej zabić, lecz musi to zrobić, by domknąć historię. Serkan Kaya, *5 Fragen an Lucheni*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 109.

¹⁵ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 245–246.

¹⁶ Mam tu na myśli przede wszystkim wywiady z dramaturgami kolejnych inscenizacji *Elisabeth* – pracującym przy prapremierze Peterem Back-Vegą (21.06.2018) oraz dramaturżką wznowienia z 2012 roku Elisabeth Gruber (20.06.2018).

o jej pragnieniach, a nawet gdyby wiedział, to prawdopodobnie nie zainteresowałyby go one¹⁷. Zamachowiec przyzna się do swojej historycznej motywacji dopiero w Epilogu – zaczął się w Genewie na księcia Orleanu, ale ten nie przybył. Anarchista uznał, że zabicie dowolnego arystokraty też spełni jego cel, a gazety podały, że w mieście jest cesarzowa Austrii. W Prologu jednak zamiast tego wyjaśnienia widzom zostaje przedstawiony inny motyw, lepiej korespondujący z wizją osobowości Elżbiety, jaką autorzy spektaklu pragnęli przekazać odbiorcom.

Lucheni w *Elisabeth* ma bowiem stosunkowo mało powiązań ze swym historycznym odpowiednikiem. Kunze wybrał go na narratora, bo widząc zdjęcie jego uśmiechniętej twarzy po zamachu, uznał, że ta persona wniesie do sztuki ambiwalencję: morderca, który nie rozumie, kogo zabił, ma teraz opowiedzieć historię życia swojej ofiary¹⁸. Także aktorzy grający tę postać podkreślają, że jest znakomicie wkomponowana w ogólny zamysł sztuki i podporządkowana własnej roli w niej, za to luźno związana z realnym pierwowzorem. Jeden z nich, Bruno Grassini, sugeruje nawet żartobliwie, że o prawdziwym Lucheni należałoby napisać osobny musical. Aktor zauważa, że jego zdaniem z historycznego anarchisty o interesującym życiorysie i ciekawej osobowości zostały tylko proletariackie pochodzenie oraz sarkazm i cynizm¹⁹.

Ważnym celem Kunzego przy pracy nad *Elisabeth* było, aby wszystkie inne postaci uzupełniały protagonistkę i wzbogacały rozwój jej osobowości²⁰. Lucheni nie ma z nią co prawda bezpośredniego kontaktu do ostatnich chwil przedstawienia, ale niewątpliwie wzbogaca perspektywę, z której widzowie postrzegają Elżbietę. Ukazanie jego proletariackiego pochodzenia, ale odebranie mu cech historycznego Lucheniego pozwala zabójcy pełnić dwojaką funkcję: jest po części Każdym, everymanem, a po części przeciwieństwem Sisi. Ona jest arystokratką, on – proletariuszem. Ona wnosi pierwiastek dramatyczny, on – komiczny. Jednocześnie jest on na tyle ogólnikowo zarysowaną postacią, by móc dobrze odgrywać rolę narratora. W swojej masce Każdego stanowi antytezę bohaterki – bardzo precyzyjnie ukazanej pod kątem psychologicznym. Gdy pod koniec pierwszego aktu Lucheni stanie się zaciekłym krytykiem Sisi, różnice między nimi będzie się dało opisać także w kategoriach pamięciowych: Elżbieta dzięki dbałości o własny wizerunek stara się zapewnić sobie dystynkcję i legitymizację własnej legendy, Lucheni próbuje zaś tę legendę zdelegitymizować. Cesarzowa uwiecznia swoją urodę i fascynację

¹⁷ O motywach Lucheniego i okolicznościach zamachu: Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta*, przeł. Jan Koźbiał, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015, s. 522–523.

¹⁸ Michael Kunze, *Mir wuchs „Elisabeth” ans Herz*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 5.

¹⁹ Bruno Grassini, *18 Jahre Luigi Lucheni*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 48–49. Podobnie o związkach między scenicznym a historycznym Lucheniem wypowiadał się także Serkan Kaya, *5 Fragen an Lucheni...*, s. 108.

²⁰ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 16.

z pomocą zabiegów właściwych trybowi monumentalnemu, anarchista atakuje te starania, opowiadając o nich w trybie antagonistycznym²¹.

Przesłuchanie w Prologu to pierwszy moment, w którym Lucheni bierze na siebie rolę narratora. Jego zachowanie trafnie zapowiada, jakim narratorem będzie. Drwi z przesłuchującego go autorytetu, narzeka na trudny los, a jednak wydaje się czerpać pewną przyjemność z opowiadania – zwłaszcza gdy przeczy ono oczekiwaniom przesłuchującego. Jednocześnie to Lucheni wzywa duchy innych postaci i steruje ich ruchami jak lalkarz. Za każdym razem, kiedy bohater ten będzie się pojawiał w następnych scenach, jego obecność określa podobne napięcia – okaże się po trosze buntownikiem i klaunem, a po trosze lalkarzem lub nawet guślarzem czy spirytystą²².

Narracje Lucheniego

Lucheni pojawia się po raz kolejny w scenie drugiej, gdy Ludwika, matka Sisi, opowiada swoim krewnym o liście od siostry, Zofii. Włoch steruje wszystkim jako narrator – kpiarsko chwali uroki bawarskiego krajobrazu, wśród którego odbywa się rodzinne spotkanie. Przedstawia Ludwikę i Helenę jako matkę i siostrę Elżbiety, a na koniec opowieści psuje efekt niespodzianki, jaki Ludwika chce wywołać. W piosence *Schön, euch alle zu sehen* (*Miło was wszystkich widzieć*) matka Sisi długo zwleka z ujawnieniem informacji o otrzymanej korespondencji. Cieszą ją niecierpliwość i domysły krewnych. W pierwszych strofach tylko niejasno sugeruje, że ma dla nich wieści poprawiające sytuację rodziny, a zwłaszcza Heleny. Lucheni tymczasem jeszcze przed początkiem utworu zdradza widowni, że chodzi właśnie o list od Zofii – choć nie przekazuje, co w nim jest. W ten sposób wykpiwa starania Ludwiki, by spotęgować napięcie wokół tajemniczego powodu spotkania. Główną ofiarą słownych ataków narratora jest legenda słodkiej Sisi, ale gdy ma on ku temu okazję, rozbija też inne narracje.

To trafny przykład kpiarskiego stosunku Lucheniego do zamierzeń postaci w *Elisabeth*. Warto jednak zastanowić się, czy ta drwina jest potrzebna. Być może tajemniczość Ludwiki wykpiwa już to, że okazuje ją ona w jednej z pierwszych scen granego w Wiedniu spektaklu o Sisi? Wielu widzów zna przecież tę historię dość dobrze, by domyślić się, że chodzi o zaproszenie Ludwiki i Heleny do Bad Ischl, gdzie ta druga ma się zaręczyć z Franciszkiem Józefem.

²¹ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. Piotr Przybyła, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 133–135.

²² Premierowy odtwórca tej roli Ethan Freeman przyznał zresztą, że pierwotnie Lucheniego miało być w spektaklu mniej, ale w tygodniach przed premierą jego rola była powiększana zawsze, gdy bez jego narracji nie dało się stworzyć czytelnego związku między scenami. Ethan Freeman, *Der Lucheni hat es nicht leicht, sich durchzusetzen*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 36.

Audytoryum w większości wie również, że ten plan się nie spełni i cesarz oświadczy się Sisi. Carlson twierdzi zresztą, że tego rodzaju ironia to nieodłączna cecha teatru, bezpośrednio związana z jego „pamięciową” naturą. Skoro teatr szczególnie skupia się na opowiadaniu historii, które widzownia już zna, bardzo często dochodzi w nim do sytuacji, w której śledzimy akcję, z góry wiedząc, jak się skończy²³. Ta sytuacja jest ironiczna czy ściślej: „ironiogenna” (*ironi-genic*), by posłużyć się przywoływanym przez Carlsona określeniem Douglasa Colina Mueckiego²⁴. Nietrudno domyślić się, do jak wielu kąśliwych refleksji wcześniejsza wiedza może prowadzić. Zwłaszcza gdy pamięta się, że teorie budowania fabuły – w tym struktura drama musicalu według Kunzego – podkreślają, że jej podstawowym budulcem jest konflikt. Plany bohaterów spotykają się więc z różnymi przeszkodami, a co za tym idzie: widz znający dalszy ciąg fabuły wie, że mało co pójdzie tak, jak postaci sobie to wyobrażają. Scena *Miło was wszystkich widzieć* jest tego świetnym przykładem.

Czyżby zatem narracje Lucheniego były redundantne, ograniczone do stwierdzania oczywistości? Najlepszą odpowiedzią na to pytanie jest *jein*, niemiecka gra słowna oznaczająca naraz „tak” i „nie” (*ja* – tak i *nein* – nie). Tak – bowiem Lucheni rzeczywiście często wygłasza i powtarza oczywistości, nie – bowiem te powtórki mają swoją wartość i wpływają na odbiór tekstu. W jaki sposób? Na najbardziej podstawowym poziomie są dla Kunzego gwarancją narracyjnej zrozumiałości. Autor podkreślał w rozmowie, że jest dla niego bardzo ważne, by jego musicale przekazywały najistotniejsze wątki tak jasno, jak się da. Lucheni mówiący wprost, jaka scena się właśnie rozgrywa, usuwa ryzyko, że część widzowni nie rozpozna tej sytuacji. W *Elisabeth* to niebezpieczeństwo istnieje – mimo przedstawiania znanej wiedeńczykom historii – za sprawą symbolicznej scenografii i licznych zmian miejsca akcji (co najmniej 27 w całej sztuce)²⁵. Lucheni nie tyle powiela informacje wiadome odbiorcom, ile zapewnia, że wszyscy widzowie będą mogli połączyć tę wiedzę z symboliczną inscenizacją Kupfera i dzięki temu doświadczyć wynikającej z niej ironii.

Potwierdzając fakty, których austriacki widz może się domyślić, Lucheni ugruntowuje swoją rolę sarkastycznego narratora i dostarczyciela przyjemności płynącej ze śledzenia akcji, o której wie się więcej niż jej bohaterowie. Widać to zarówno w omówionej wyżej drugiej scenie pierwszego aktu, jak i w scenie trzeciej. Na jej początku zabójca Sisi ironicznie komentuje porządki na habsburskim dworze, co nie tylko ma szansę rozbawić widza, ale także upewnia go, że symboliczna scenografia z ogromnym cesarskim orłem górującym nad

²³ Marvin Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 28–29.

²⁴ Douglas Colin Muecke, *The Compass of Irony*, Methuen, Londyn 1969, za: tamże, s. 28.

²⁵ Wyliczenie dla wersji premierowej, dokładniej rozwinięte w pracy Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe wird Elisabeth. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Erfolgsmusicals”, praca magisterska (promotor Brigitte Marschall), Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Wiedeń 2007, s. 85.

biurkiem to istotnie gabinet Franciszka Józefa. Potem, po wypełnieniu swojego zadania, znika, pozwalając działać innym.

Najdobitniej Lucheni potwierdza własny status ironicznego narratora w następnej scenie, podczas zaręczyn w Bad Ischl. Bohater zarządza bowiem całą sceną, wprowadzając nowe osoby i sytuacje w kolejnej piosence. Jej tytuł i zarazem refren brzmią właśnie *So wie man plant und denkt, so kommt es nie* (*Nigdy nie wychodzi tak, jak się planowało i liczyło*). Scena druga przy całej swojej ironii pozostaje stosunkowo lekka i komiczna – Ludwika niezwykle ekscytuje się zaręczynami, do których nie dojdzie, ale to, że do nich nie dojdzie, nie będzie miało bezpośrednich tragicznych konsekwencji. W porównaniu z tą lekką, operetkową sytuacją ironia sceny czwartej jest tragiczna. Widz świadomy, że małżeństwo Sisi z Franciszkiem Józefem było nieszczęśliwe dla obu stron, odczyta ją jako zapowiedź licznych zbliżających się dramatów.

Zapewne nie jest przypadkiem, że w tej złowrogiej i jednocześnie komicznej scenie Lucheni łączy w sobie aspekty klauna i lalkarza. Z jednej strony dalej prowadzi swoją ironiczną narrację, a *Nigdy nie wychodzi tak...* jest lekką i energiczną piosenką, z drugiej jednak znów bezpośrednio kieruje innymi postaciami, gdy Ludwika z córkami przybywa do Bad Ischl i tam wszystkie spotykają się z cesarzem. Przyjazd do kurortu i spotkanie z Franciszkiem Józefem są opisywane w dwóch pierwszych zwrotkach piosenki. Obie zaczynają się od narracji Lucheni zapowiadającej główny konflikt między bohaterami danej sceny, drugie części zwrotek stanowią ich melorecytowane rozmowy. Po zamknięciu zwrotki Włoch przejmuje narracyjną kontrolę, śpiewając refren. Dynamika tej piosenki jest więc taka: Lucheni dopuszcza inne postaci do głosu, uprzednio samemu zarysowując ich sytuację, a następnie podsumowuje ową sytuację przypomnieniem, że ich plany się nie spełnią.

W parze z dominującą pozycją idzie w piosence wzrastająca władza Lucheni nad inscenizacją. Inicjalną część pierwszej zwrotki śpiewa na opustoszałej scenie, zapowiadając rozmowę Ludwiki i Zofii, które pojawiają się dopiero, gdy narrator skończy ten fragment. Gdy zaczyna śpiewać pierwszy refren, na scenę wbiega Franciszek Józef w stroju myśliwskim. Okazuje się jednak, że zamiast upolować żywego jelenia, odłupuje strzałem poroże wnoszonej właśnie figurki w kształcie tego zwierzęcia. Cesarz jest w tym momencie właściwie ilustracją tezy Lucheni, że rzeczy nigdy nie wychodzą tak, jak by się tego chciało. Ponieważ polowanie często jest metaforą romansu, można też interpretować to zdarzenie jako zapowiedź dylematów sercowych władcy.

Gdy Lucheni zaczyna drugą zwrotkę, opisując zbliżanie się balu, na którym Franciszek i Helena mają się poznać, oraz towarzyszące wszystkim uczestnikom tej sytuacji emocje, wymienione postaci wchodzi na scenę i pantomicznie zajmują miejsca na krzesłach. Narrator tym razem nie tylko zapowiada akcję, ale też wydaje się ją na bieżąco reżyserować. W drugiej części zwrotki, znowu „oddanej” pozostałym, cesarz wybiera Sisi zamiast Heleny.

Gdy wyciąga ręce ku młodszej siostrze, akcja zamiera, postaci zostają oświetlone ostrym błękitnym światłem, zaś Lucheni wraca do swojej roli lalkarza. Powtarzając refren, wyjmując chusteczkę z dłoni nieruchomej Ludwika i ociera jej oczy, a potem siłą opuszcza wskazującą na syna rękę zmarłej Zofii.

Nigdy nie wychodzi tak... ma strukturę typową dla wielu piosenek Kunzego i Levaya – zamiast pełnej trzeciej zwrotki po drugim refrenie pojawia się nowy, krótszy motyw muzyczny²⁶. W tym przypadku niesie on skargę Heleny, która orientuje się, że lata przygotowań do roli cesarzowej idą na marne. Gdy dziewczyna śpiewa te słowa, stojący za nią Lucheni bezpośrednio steruje jej ruchami, najpierw podrywając ją z krzesła, a następnie układając na różne sposoby ręce bohaterki, jakby szukał pozycji, która najlepiej wyrazi jej zawód. Po chwili do skarg dołącza również rozczarowana Zofia. Narrator staje między nimi i zaczyna machać ich rękami, by za moment je porzucić. Kobiety zastygają dokładnie w tej pozycji, w jakiej znajdują się, gdy ustaje fizyczny kontakt ze sterującym nimi Luchenim. Ten z kolei rozpoczyna trzeci, ostatni refren, jednocześnie biorąc za ręce Franciszka oraz Elżbietę i kierując ich ku przodowi sceny. Para bezwolnie daje się mu prowadzić, ale ich ruchy nie są sztuczne ani nienaturalne. W całym spektaklu Elżbieta ani razu nie porusza się w znany z Prologu, marionetkowy sposób, choć Franciszek w innych partiach sztuki już tak. Być może reżyser zdecydował, że w tej scenie cesarz będzie się ruszał również żywo, co Sisi, by podkreślić pozorne szczęście powstającej właśnie pary. Oboje zresztą od momentu wzajemnego podania rąk do końca sceny nawet na chwilę nie przestają patrzeć sobie w oczy.

W opisywanym refrenie wszystkie pozostałe postaci towarzyszą Lucheniemu jako chór: oto następny znak pełnego przejścia przez niego kontroli nad sytuacją. Sytuacją, jak już pisałem, idealną do tego, by Włoch tak jednoznacznie w niej dominował. Pokazuje ona bowiem w zabawnej, operetkowej konwencji wydarzenia o przykrych i poważnych konsekwencjach, a tym samym łączy oba aspekty tego bohatera. Zaręczyny w Bad Ischl są w tym spektaklu, za sprawą przedstawienia Elżbiety jako postaci symbolizującej upadek Habsburgów, wstępem do „radosnej apokalipsy” – jak o ostatnich dekadach panowania tej dynastii pisał Hermann Broch²⁷.

Sposób prowadzenia przez Luchenię narracji w dalszych scenach zazwyczaj pasuje do nakreślonych tu ram – bawi się on opisywanymi sytuacjami,

²⁶ Najbardziej czytelnymi przykładami tej budowy (poza wymienionym) są *Wenn ich tanzen will* oraz *Die schatten werden länger* w *Elisabeth*, *Wie wird man seinen Schatten los* oraz *Irgendwo wird immer getanzt* w *Mozartie!*, a z innych dzieł tych kompozytorów – tytułowa piosenka musicalu *Rebecca* oraz *Ich weine nicht mehr* z *Marie Antoinette*. W każdej z tych piosenek trzecia zwrotka jest intensywniejsza i krótsza niż poprzednie, zwiększa natężenie emocji i często wprowadza także nowe wątki fabularne, a następujący po niej refren można rozumieć nie tylko jako podsumowanie całej piosenki, ale też wskazanie na łączność tej ostatniej, najintensywniejszej części z ogólnym tematem utworu.

²⁷ Stefan Kaszyński, *W cieniu habsburskich krajobrazów. Trzyście esejów o literaturze austriackiej*, Ars Nova, Poznań 2006, s. 69.

wykpiwa uczestniczące w nich osoby oraz grupy. Czasami wraca też do swojej roli lalkarza, który w Prologu wskrzesił cały świat przedstawiony. Widać to zwłaszcza w scenie dziesiątej aktu pierwszego, gdy dzieli się z bywalcami wiedeńskiej kawiarni proroczym widzeniem, jakie Sisi miała po urodzeniu Rudolfa. Udający kelnera Lucheni opowiada, jakoby w połogu cesarzowa doświadczyła wizji rewolucji w Wiedniu, na czele której stał jej nowo narodzony syn. Opowieść ta jest ostatnią zwrotką piosenki noszącej znaczący tytuł *Die fröhliche Apokalypse* (*Radosna apokalipsa*).

Scena ta pokazuje powiązanie operetkowej lekkości i komiczności z grozą wielkiej historii rodem z grand opery, zresztą świetnie wyrażone właśnie w pojęciu radosnej apokalipsy. W poprzednim rozdziale diagnozowałem zawieszenie libretta *Elisabeth* między wpływami wiedeńskiej operetki a przejętą za pośrednictwem megamusicalu estetyką grand opery. Ta pośrednia pozycja wynika nie tylko z nawiązań Kunzego i Levaya do teatralno-muzycznych stylów z czasu życia Elżbiety, lecz także z dekonstrukcyjnego aspektu *Elisabeth*. Krytyka epoki ostatnich Habsburgów, jakiej można się doszukiwać w tym musicalu, posługuje się zarówno grozą, jak i groteską, a ponadto – płynnymi przejściami między nimi. Sprawcą tych przejść, postacią zdolną połączyć estetykę operetki i operowy rozmach megamusicalu, jest właśnie Lucheni, który w pierwszych chwilach spektaklu okazuje się zarazem błaznem i spirytystą, a potem wraca do obu tych ról, gdy oba pierwiastki nabierają wagi w danym momencie fabuły.

Sceny oddające Lucheniemu pełną władzę nad komizmem i równocześnie grozą wydarzeń są jednak w *Elisabeth* rzadkie, bowiem z tych dwóch aspektów tylko elementem komicznym bohater ów rządzi niepodzielnie. Związek z mistyczną stroną sztuki i zaświatami Austro-Węgier współdzieli on ze Śmiercią. Podział ról między nimi widać najlepiej w scenie szesnastej aktu drugiego, gdzie razem inscenizują dla Sisi i Franciszka Józefa tragedie ich rodziny. Pisałem o tej scenie już w rozdziale drugim, a pod koniec obecnego rozdziału dokładniej zanalizuję ją od strony inscenizacyjnej. Tymczasem pora przejść do sfery, do której Lucheni wydaje się zupełnie nie mieć wstępu – odczuć tytułowej bohaterki.

Lucheni a Elżbieta

Lucheni jako narrator skupia się na faktach, powierzchownych zachowaniach i stereotypach. Padło już stwierdzenie, że Kunze wybrał go jako narratora właśnie dlatego, że zabił cesarzową, nie rozumiejąc jej. Teraz warto skupić się na konsekwencji owego wyboru dla relacji tych postaci w fabule.

Lucheni może nasuwać widzom skojarzenia z Che, narratorem popularnego musicalu Andrew Lloyda Webbera *Evita*. Obaj są mężczyznami z nizin opowiadającymi historię kobiety o bardzo wysokiej pozycji społecznej (w przypadku Che – Evy Perón). Wydaje się, że obaj są duchami, obaj też wypowiadają się

niezwykle krytycznie o protagonistkach. Odwołując się do pojęć proponowanych przez Aleidę Assmann, można stwierdzić, że starają się zdelegitimizować legendę, którą tytułowe bohaterki próbują wokół siebie stworzyć. Te podobieństwa są niezaprzeczalne i możliwe, że postać Che wpłynęła na kreację Lucheni w *Elisabeth*. Kunze w rozmowie stanowczo podkreślał odmienności obu person. Postać z Evity jest bowiem inteligentnym i świadomym rewolucjonistą²⁸, który dobrze rozumie Evę Perón i uruchomione przez nią procesy polityczne. Lucheni jest w porównaniu z nim prostaczkim niepojmującym szerszego kontekstu komentowanych przez siebie wydarzeń. W jego kreacji nic nie wskazuje, że słusznie przypisywane mu przez Grassiniego „proleta-riackie pochodzenie oraz sarkazm i cynizm” przekładają się na jakikolwiek program polityczny. Lucheni celnie i dosadnie atakuje to, co akurat w danej scenie wydaje mu się śmieszne czy fałszywe, ale nie robi tego w imię żadnej konkretnej ideologii czy ruchu politycznego.

Ta powierzchowna postawa wobec komentowanych wydarzeń sprawia, że Lucheni wydaje się mieć nad wyraz płytkie wyobrażenie o życiu wewnętrznym Elżbiety. Początkowo nie jest jej wrogi – to inna różnica w porównaniu z Che, nieprzejednanym krytykiem Evy Perón od pierwszej sceny. Widzi jednak jej sytuację bardzo powierzchownie. Przez cały pierwszy akt kpi sobie z otaczającego ją dworskiego świata, który po zaręczynach z Franciszkiem staje się jej złotą klatką. Po ślubie, w scenie dziewiątej, Lucheni ironicznie opowiada o tym, jak Sisi jest traktowana na dworze, o odbieraniu jej dzieci i o częstych nieobecnościach Franciszka. W jego narracji trudno dopatrzeć się wielkiego współczucia dla cesarzowej, ale ostrze krytyki niewątpliwie jest skierowane przeciwko dworskiej etykietce, a nie bohaterce. Włoch widzi w niej ofiarę, ale podkreślanie okrucieństwa cesarskiego ceremoniału zdaje się dla niego zabawniejsze i ciekawsze niż empatyzowanie z poszkodowaną przez ten system.

Lucheni staje się wrogiem Sisi nagle, w trzynastej, przedostatniej scenie aktu pierwszego. Ten dość osobliwy, metaforyczny urywek rozgrywa się na placu targowym w Wiedniu i ukazuje anarchistę podburzającego wiedeńską

²⁸ W rozmowie ze mną Kunze wydawał się zakładać, że Che, narrator Evity, jest scenicznym wcieleniem Che Guevary, ale warto zaznaczyć, że nie wszyscy krytycy zgadzają się z taką interpretacją. Trudno nawet ustalić, na ile autorzy tego musicalu utożsamiali swojego narratora z rewolucjonistą. Bez względu jednak na to, w jakiej mierze Che z Evity jest Che Guevarą, obserwacja Kunzego jest słuszna – postać Che została napisana jako dużo bardziej świadoma politycznie i rozumiejąca Evę lepiej, niż Lucheni rozumie Sisi. Choreograficzna kłótnia Sisi ze Śmiercią w piosence *Wenn ich tanzen will* pod pewnymi względami przypomina walc-kłótnię Che z Evitą w *Waltz for Eva and Che*. Zamieszanie wokół tożsamości Che i jego artystyczne konsekwencje interesująco komentuje Josh Young, aktor, który w dwóch inscenizacjach Evity grał tę postać raz jako Che Guevarę, a raz jako anonimowego Argentyńczyka: Joelle Schoenherr, *A Conversation with Actor Josh Young, Evita's Che (But This Time, Not Guevara)*, <https://www.stlmag.com/culture/A-Conversation-with-Actor-Josh-Young-Evitas-Che/> (dostęp 1.06.2021).

biedotę przeciw cesarzowej. Powodem niezadowolenia jest brak mleka tłumaczony przez Lucheniego tym, że kobieta wykupiła całe, by się w nim kąpać. Scena ta nie znajduje oparcia w źródłach historycznych, do których udało mi się dotrzeć. Kunze wprowadził ją do spektaklu widocznie z dwóch powodów – po pierwsze po to, by pokazać szersze konsekwencje działań Sisi, po drugie zaś po to, aby rozbudować postać Lucheniego. To pierwsza scena, w której narrator ma łączność z pozostałymi personami dramatu, nie przybierając żadnej konkretnej roli. W *Radosnej apokalipsie* rozmawiał z nimi jako kelner, w opisywanej scenie pojawia się w tym samym kostiumie, w jakim publiczność widziała go w Prologu²⁹. To Lucheni informuje zgromadzonych, że mleka nie ma, bo Sisi je zamówiła, a gdy potem emocje tłumu kierują się przeciwko cesarzowej i arystokracji jako takiej, podgrzewa je jeszcze bardziej.

Dialog Włocha z tłumem rozgrywa się w piosence *Milch (Mleko)*, utworze o bardzo interesującej strukturze. W pierwszych liniijkach zgromadzeni na placu mówią o niezadowoleniu z powodu braku mleka. Dalej Lucheni proponuje, że wyjaśni, czemu go nie ma, i w serii szybkich pytań i odpowiedzi sugeruje, że cesarzowa zarezerwowała je na swoją kąpiel. Mężczyzna bawi się sytuacją, widzowie znowu słyszą, że stopniowe ujawnianie prawdy sprawia mu wyraźną radość. Na początku mówi tylko, że mleko jest przygotowane „dla niej” i dopiero dopytany wyjawia, że „nią” jest właśnie Sisi. Mając już tę informację, wiedeńczycy oburzają się jeszcze bardziej, w dalszej części piosenki wspominają nawet o możliwości rewolucji. Tym razem Lucheni nie poddaje im nowych pomysłów, przeciwnie – działa jak echo, powtarzając ich najważniejsze hasła, jak gdyby chcąc się upewnić, że wybrzmiewają odpowiednio mocno.

Piosenka kończy się wspólnym zawołaniem Lucheniego i protestujących. Obwieszczają oni nadejście nowych czasów i wzywają „braci” do gotowości. Wydaje się, że sytuacja sprawia narratorowi dużą satysfakcję i że odnajduje się on w roli prowodyra rewolucji. Włoch śpiewa, stojąc na mostku, z którego w Prologu kierował postaciami jako łalkarz, tym razem jednak zebrani ludzie dostrzegają go, słuchają i obdarzają uwagą. To moment, w którym jego kpiarstwa przestają być wymierzone tylko w Habsburgów i ich państwo. Krytykuje bowiem również cesarzową – zaczyna demaskować jej mit i pokazywać jego mroczne strony, a więc tworzyć narrację delegitymizującą prawo Elżbiety do bycia „słodką Sisi”.

Stosunek Lucheniego do dziejów protagonistki przybrał dużo bardziej osobisty charakter pod koniec pierwszego aktu. Jego inicjalną wypowiedź na jej temat w akcie drugim – piosenkę *Kitsch (Kicz)* – można traktować jako pod-

²⁹ Warto podkreślić, że historycznego Lucheniego nie było jeszcze na świecie w czasie, gdy rozgrywa się ta scena – przed koronacją Franciszka i Sisi na króla i królową Węgier, a więc przed 1867 rokiem.

sumowanie ewolucji odczuć bohatera względem Elżbiety. Piosenka ta otwiera akt: gdy kurtyna wciąż zasłania scenę, a orkiestra zaczyna grać wprowadzające takty antraktu³⁰, Lucheni wbiega na widownię w kamizelce i cylindrze obszytych cekinami. Przez szyję ma przewieszoną tackę na pasku, a na niej rozmaite suweniry związane z Sisi – pocztówki, talerze, zastawę stołową i inne przedmioty z jej wizerunkiem. Antrakt to podniosła, groźna muzyka organowa, którą widownia zna już ze sceny ślubu Sisi i Franciszka. Pstrokaty strój Włocha zupełnie do niej nie pasuje. Na początku wydaje się jednak, że narrator chce dopasować się do patetycznej atmosfery. W stosunkowo stonowany i spokojny sposób Lucheni melorecytuje o tym, że Franciszek Józef i Elżbieta właśnie zostają koronowani w katedrze na króla i królową Węgier. Szybko jednak okazuje się, że w trakcie tej uroczystości on sam planuje sprzedawać słuchaczom pamiątki i zaprasza ich do zapoznania się z jego ofertą. W tym momencie melorecytacja kończy się, a podniosła muzyka organowa nagle przechodzi w skoczny rytm – tak oto zaczyna się *Kitsch*. Lucheni reżyseruje swój główny atak na legendę Sisi, pierwszy raz na pozór jej ulegając, by późniejsza kontestacja była tym bardziej dobitna. Innymi słowy, przechodzi od funkcji legitymizującej do delegitymizującej; zaczyna w trybie monumentalnym, by potem tryb antagonistyczny wybrzmiał jeszcze mocniej.

Pierwsza zwrotka tej piosenki to rozwinięcie wcześniejszego zaproszenia – Lucheni kręci się po widowni, udając, że proponuje widzom kupno swojego towaru i śpiewem zachwalając coraz to nowe sielskie, słodkie obrazy utrwalone na różnych suwenirach: talerzach, kartkach pocztowych, szklankach itp. Nawiązują one do harmonijnej wizji życia Sisi, jaką rzeczywiście do dzisiaj można zauważyć w wiedeńskich sklepach z pamiątkami. Te obrazy to między innymi Elżbieta jako matka z Rudolfem, rodzina cesarska świętująca Boże Narodzenie, zakochana para cesarska, cesarzowa modląca się w dworskiej kaplicy. Jest to oczywiście dokładnie ten typ obrazów, jakich twórcy *Elisabeth* unikali w pozostałych scenach musicalu, a zarazem wizerunki te ukrywają niedostosowanie Sisi do jej roli. Bibeloty sprzedawane przez Luchenię ukazują wszystkie te jej cechy, których cesarzowa nie miała, choć Zofia i dwór ich od niej oczekiwali. Elżbieta jest prezentowana jako zawsze obecna i posłuszna matka oraz żona, osoba rodzinna i religijna. Zwrotkę wieńczy ponowna zachęta, by kupić pamiątki, oraz uwaga, że właśnie takie się „wam” podobają. Po tych słowach muzyka nagle zmienia się i otwiera refren złożony tylko z jednego hasła wykrzykiwanego kilkakrotnie przez Luchenię – „kicz!”.

Adresatem owego „wam” jest ogół publiczności, ogół wiedeńczyków albo nawet cała ludzkość. Ta sytuacja ma co najmniej dwa znaczenia. Z jednej strony Lucheni jak zwykle robi sobie żarty z położenia, w którym się znalazł, a że tym razem jest to rola sprzedawcy pamiątek, kpi sobie i z ekspedientów, i z kupujących. Z drugiej jednak jest to nawiązanie do popularności sielskiego

³⁰ Libretto oraz nagrania *Elisabeth* określają „uwerturę” drugiego aktu jako antrakt.

wyobrażenia o Sisi. Włoch przywołuje obrazy składające się na taką jej wizję, podkreśla ich popularność, aby chwilę później nazwać je kiczem. To być może przypadek, ale uderza mnie, że refren *Kiczu* to jedna z dwóch strof piosenek w całym libretcie, które składają się z powtarzania jednego słowa. Drugą jest ponawiane w Prologu wykrzyknienie „Elisabeth!”, co jeszcze mocniej wiąże postać cesarzowej z kiczem i sugeruje, że sceniczny świat można w ogóle opisać zarówno jako świat Elżbiety, jak i świat kiczu.

Co niezwykle ważne, to jedyna w całej sztuce scena rozgrywająca się na widowni. Kurtyna pozostaje opuszczona przez czas trwania piosenki, a przecież kurtyna w *Elisabeth* to owa czarna powierzchnia z wyciętym zarysem głowy protagonistki, będąca sugestią, że być może wszystko, co dzieje się za nią, oglądamy z perspektywy tej bohaterki. Jeśli ta zasłona czyni ze świata przedstawionego „świat Sisi”, to *Kicz* jest jedyną piosenką rozgrywającą się poza nim. Biorąc zresztą pod uwagę konotacje przezwiska Sisi, zwłaszcza związane z filmami Marischki, „świat Sisi” to właśnie świat Elżbiety i zarazem kiczu, o czym pisałem w poprzednim akapicie. Kurtyna podniesie się na końcowe takty piosenki, a krzycząc ostatni raz „kicz!”, Lucheni zamaszystym gestem wskaże całą inscenizację, sugerując, że to hasło odnosi się również do niej.

Pierwsza zwrotka *Kiczu* jest niewątpliwie kpina z biznesu narosłego wokół Sisi i sprzedającego jednowymiarową wizję tej osoby. Skoro jednak Lucheni śpiewa te słowa poza „światem Sisi”, można skojarzyć je także z wydarzeniami rozgrywającymi się w musicalu. Chwilę wcześniej, w finale pierwszego aktu, cesarzowa wzmocniła pozycję wobec Franciszka dzięki odkryciu swojej urody i dbałości o nią. Podczas odwiedzin męża w jej prywatnych komnatach powitała go w najwspanialszej sukni i z gwiazdami we włosach, stojąc w pustej ramie lustra. Scena ta sprawiała wrażenie jednoosobowego *tableau vivant*, w którym protagonistka odtwarzała jeden z najsłynniejszych portretów historycznej Sisi namalowany przez Winterhaltera. Jest to zwrotny moment akcji musicalu, w którym bohaterka zaczyna walczyć o swoją pozycję za pomocą kreowania własnego wizerunku. Z perspektywy Lucheni – zawsze atakującego to, co go akurat bawi, i niechętnego wyższym klasom – może on znaczyć, że oto w świecie przedstawionym *Elisabeth* zaczął królować kicz podobny do tego we współczesnym Wiedniu. W rozdziale trzecim udowaśniałem, posiłkując się ekranizacją *Upiora w operze*, że ta kreacja Sisi co prawda ukazuje ją w pozycji władzy, ale jest też bardzo stereotypizująca.

Lucheni chce atakować kicz, a najlepszym stanowiskiem do tego jest przestrzeń nienależąca w pełni ani do świata widzów, ani sceny – kicz narodził się wokół Sisi rządzi w obu. Po zakończeniu piosenki i podniesieniu się kurtyny zaczynają się zresztą wystawne, pompacyjne uroczystości koronacyjne, będące dalszym ciągiem triumfu Sisi. Będzie ją chwalić podniosły chór zgromadzonych Węgrów. Skojarzenie koronacji w Budapeszcie z kiczem i piosenką *Kitsch* wykorzystano bardzo radykalnie w holenderskich i niemieckich inscenizacjach *Elisabeth* w reżyserii Eddy’ego Habbemy: piosenka Węgrów została

usunięta, a ceremonia była pokazywana jako seria *tableaux vivants* w trakcie wykonywania *Kiczu*³¹.

Wróćmy do utworu. Drugą zwrotkę Lucheni śpiewa z proscenium, przed wciąż zasłaniającą scenę kurtyną. Przechodząc tam i odkładając tackę z suwenirami, wychodzi z roli sprzedawcy, a jego narzekania stają się bardziej ogólne. Interesująco prezentuje sprzeczne poglądy na prawdę. W jednym zdaniu twierdzi, że prawda jest „za darmo”, ale nikt jej nie chce, bo okazuje się deprymująca, zaś w drugim, że o tym, jaka Sisi była w rzeczywistości, nie da się dowiedzieć z żadnej książki ani filmu. Gdyby mówił tylko o filmach, można by to czytać jako kpinę z trylogii *Sissi* Marischki, ale wspomnienie książek sugeruje atak na musical, którego *Kicz* jest częścią. Impulsem do powstania *Elisabeth* był wszak dziennik jej lektora. Przedstawienie cesarzowej w spektaklu w dużym stopniu jest zgodne z tym zawartym w publikacji Brigitte Hamann, a autorka ta była nawet zaproszona do pracy nad musicalem jako konsultantka. Jednocześnie wcześniejsza uwaga Lucheni, że prawdę znaleźć łatwo, ale nikogo ona nie interesuje, wydaje się bliska rozpoznaniom Elfriede Jelinek, według której Austriacy są skłonni do wymazywania i ignorowania przeszłości. Dla pisarki to zapominanie jest wymagającą wysiłku czynnością, choć mieszkańcy Austrii i tak wolą ją podejmować, niż pozwolić przeszłości istnieć, bo nie potrafią żyć z mrocznymi kartami historii swojego kraju³². Podobnie dla Lucheni – prawda jest łatwo dostępna, za darmo i „na wyciągnięcie ręki”, lecz nieatrakcyjna, więc ludzie nie sięgają po nią, choć nie wymagałoby to trudu.

Sprzeczność tę da się zinterpretować na kilka sposobów. Przede wszystkim można przyjąć po prostu, że to głos Lucheni, prostego człowieka, który nie ufa żadnym zapośredniczonym przekazom. Widząc Sisi, żywi przekonanie, że wie, jaka jest naprawdę, a inni również mogą to zobaczyć – wystarczy spojrzeć i być gotowym na zburzenie popularnego mitu. Mówiąc zresztą, że prawda jest „za darmo”, Włoch wprost sugeruje, że stanowi ona jeden z jego towarów. Taka interpretacja wydaje się zbieżna ze słowami Kunzego, że Lucheni to głupek, który niewiele pojmuje – co można odczytać nawet i tak, że nie rozumie, iż jego kolejne wypowiedzi są rozbieżne.

Daje się też rozwiązać tę sprzeczność, uznając, że Lucheni odnosi się konkretnie do książek i filmów o Sisi. Znając je i stosowane w nich uproszczenia, można dojść do wniosku, że jest ona postacią, której prawdziwego wizerunku nie da się zbudować. W rozdziale drugim pisałem, w jaki sposób Elżbieta zaprzęgała do walki o swoją niezależność habsburską tradycję tworzenia wysoce stylizowanych, idealizujących przedstawień własnej osoby. Czy można liczyć

³¹ Eddy Habbema (reż.), *Elisabeth*, Circustheater, Scheveningen 1999 oraz Colosseum Theater, Essen 2001.

³² Małgorzata Golik, *Między przeczuciem a wstydem. Kultura austriacka wobec groźby i skutków narodowego socjalizmu*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, s. 132.

na skonstruowanie prawdziwego wizerunku osoby, która włożyła tak ogromny wysiłek w autokreację? Autorka jej biografii podkreśla, że nawet po przestudiowaniu nieprzebranych źródeł – listów i wierszy Sisi, pamiętników ludzi z jej otoczenia itd. – pozostaje z licznymi pytaniami. W szczególności nie potrafi jednoznacznie opisać powodów wycofania się Elżbiety z życia publicznego, mimo jej dużej świadomości politycznej³³. Może więc to głos Lucheniiego nieufającego nie tyle mediom, ile Sisi?

Druga zwrotka wskazywałaby zatem na pewność siebie Lucheniiego jako narratora – i to bez względu na to, którą interpretację przyjmiemy – oraz nieufność wobec wszelkich figur władzy. To trafne podsumowanie jego roli, bo przecież z wielką werwą wyśmiewał społeczne elity przez cały akt pierwszy, a teraz zalicza też do nich Sisi. W trzeciej zwrotce widzimy zaś go atakującego kobietę jeszcze bardziej osobiście niż w piosence *Mleko*.

Podobnie jak w *So wie man plant...* trzecia zwrotka jest nieco krótsza i ma inną, szybszą melodię, która wzmacnia emocjonalne napięcie utworu i wprowadza do niego nowe wątki. Zaczyna się od interesującego wyjątku: Lucheni śpiewa, że chciałby coś widowni zdradzić, po raz pierwszy od przesłuchania w Prologu mówi więc w pierwszej osobie. Wcześniej, nawet sprzedając pamiętki, nie odnosił się do siebie samego. Jego wypowiedzi i piosenki z pierwszego aktu zawsze były o innych – o wizji, której doświadczyła Elżbieta, o porządku na wiedeńskim dworze, a w scenie oświadczyń i o tym, że nigdy nie wychodzi tak, jak się planowało (*So wie man plant...*). To unikanie pierwszej osoby pasuje do jego roli nieuczestniczącego w wydarzeniach narratora, najwyraźniej w tym momencie chce ją przełamać.

Co konkretnie Lucheni pragnie zdradzić widowni? To, że Sisi była nikczemną egoistką, która walczyła o syna tylko po to, by udowodnić Zofii, że jest od niej silniejsza, aby potem, gdy chciała się wyzwolić, stracić nim zainteresowanie. Dodaje też, że żyła na koszt monarchii, ale trzymała pieniądze w szwajcarskim banku³⁴. Te fakty zasadniczo zgadzają się z tym, jak życie Sisi ukazuje *Elisabeth*, a formułowane przez narratora zarzuty odpowiadają głównym tezom spektaklu. Owszem, Elżbieta zraniła swoich bliskich, by się wyzwolić, dla własnej emancypacji nie wypełniała zobowiązań wynikających z roli cesarzowej. Kiedy Lucheni śpiewał *Kicz*, publika nie widziała jeszcze, jak Sisi straciła zainteresowanie Rudolfem, widziała już za to, jak kobieta oddaliła się od męża, by wzmocnić swoją niezależność, choć ten spełnił jej żądania. Samotność Rudolfa zostanie przejmująco ukazana w scenie trzeciej i brutalnie podsumowana jego samobójstwem – w trzynastej. Wiedeńscy widzowie zapewne i tak tę historię znają.

W tej zwrotce Lucheni całkiem trafnie streszcza węzłowe momenty życia Sisi w *Elisabeth*, ale zupełnie pomija to, co doprowadziło ją do danych zachowań.

³³ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 9–10, 532.

³⁴ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 75.

Wychodzi z bezpiecznej, niezaangażowanej roli narratora, by zaatakować protagonistkę. Forma tej szarży łączy wszechwiedzę opowiadacza z typowym dla Lucheniego jako osoby skupieniem na chwili obecnej. Przywołuje argumenty sugerujące, że dobrze zna życie bohaterki nie tylko do koronacji w Budapeszcie, ale też w dalszym przebiegu. Wykorzystuje jednak tę wiedzę do przypuszczenia na cesarzową ofensywy, która wynika przede wszystkim z jego oceny aktualnej sytuacji. Zastanawiam się, czy ten ostry atak nie ma na celu zagwarantowania Elżbiecie sympatii publiczności. Kunze wkłada podsumowanie jej krzywdzących zachowań w usta niegodnej zaufania postaci, która w tym momencie akcji wyraźnie protagonistki nie lubi. Być może ma to sprawić, że w dalszej części drugiego aktu, gdy cesarzowa rzeczywiście będzie dokonywać wspomnianych przez niego w *Kiczu*, krzywdzących jej bliskich czynów, widownia oceni ją mniej surowo. Kiedy bowiem pozna pełen kontekst wyborów kobiety, zobaczy w nich coś więcej niż jedynie nikczemny egoizm.

Ten kontrast między opinią Lucheniego a przeżyciami Sisi jest szczególnie mocny w drugim akcie, ale przewija się od początku musicalu. Głębsza warstwa emocji cesarzowej wydaje się w ogóle nie istnieć dla narratora. Lucheni pojawia się w wielu scenach spektaklu, oferując drobne komentarze do nich. W pierwszym akcie nie ma go przy jej spotkaniu z ojcem, rozmowie z cesarzem o wspólnej przyszłości, żarliwej deklaracji niezależności w piórze *Ich gehör nur mir* czy przy kłótni z mężem o Rudolfa. Przy pierwszym spotkaniu ze Śmiercią wprawdzie jest obecny, ale rzuca tylko zdziwione „to miłość, *per Dio!*” („na Boga”) i znika. Prapremierowy odtwórca Śmierci podkreśla, że jego postać nie potrafi kochać³⁵ i rozpatrywanie jej jako ukochanego Sisi jest banalizowaniem. Można raczej przypuszczać, że obecność Lucheniego w tej scenie służyła naświetleniu tego właśnie aspektu: relacja Śmierci z protagonistką zostaje nazwana miłością, ale przez postać, po której widownia spodziewa się uproszczeń.

Lucheni nie występuje w tego rodzaju scenach zapewne dlatego, że jego ironiczny typ wypowiedzi do nich nie pasuje. Te emocjonujące fragmenty oddziałują skuteczniej, gdy są przyjmowane przez widza bezpośrednio, a nie filtrowane przez cynizm i błazenadę Włocha. Takie emocje to więc nie jego świat i nawet jeśli wie, że te sytuacje zaszły (jako duch-narrator może być wszechwiedzący), nie przejmuje się ich emocjonalną wagą. Tak przynajmniej dzieje się na początku drugiego aktu, gdy śpiewa *Kicz*. Komentując egoistyczne wybory Elżbiety w spektaklu, jej prapremierowa odtwórczyni Pia Douwes powiedziała, że celem *Elisabeth* nie jest to, by widz polubił protagonistkę, lecz tylko – by ją zrozumiał³⁶. Biorąc pod uwagę zachowania Sisi w musicalu, te dwa rodzaje emocji są jednak powiązane: zrozumienie jej pomaga spojrzeć

³⁵ Uwe Kröger, *Der Tod darf nicht zu viel...*, s. 28–29.

³⁶ Pia Douwes, *Man muss sie nicht mögen, man muss sie verstehen*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 19.

na pewne decyzje nieco łagodniej. Lucheni, jak widać po jego działaniach oraz wypowiedziach Kunzego, nie rozumie jej, zaś w drugim akcie zaczyna jej co najmniej nie lubić, a może wprost nienawidzić.

Bez wątpienia kieruje ku Elźbiecie nienawiść innych. W drugim akcie powtarza się bowiem sytuacja protestów w Wiedniu, którą w pierwszym ukażała piosenka *Mleko*. Tym razem buntują się jednakże nie biedacy pozbawieni mleka, lecz nacjonałiści i antysemita pragnący połączenia Austrii z Prusami. Ich piosenka *Hass (Nienawiść)* ma taką samą strukturę wersyfikacyjną jak *Milch*, ale wolniejsze tempo i bardziej marszowy rytm. Podczas tego protestu Lucheni początkowo pozostaje na uboczu. W momencie, w którym w *Milch* mężczyzna zaczął po raz pierwszy podjudzać tłum, w *Hass* rolę tę przejmuje trójka niemieckich nacjonałistów. Włoch czujnie jednak obserwuje rozmowę. W teatrze muzycznym powtarzanie tych samych fragmentów piosenki przez inne postaci często oznacza, że znajdują się w podobnym położeniu, co osoba wykonująca ten passus uprzednio. Narrator może czuć się dotknięty tym, że trzej nacjonałiści niejako zajęli jego miejsce.

W dalszym momencie piosenki *Nienawiść* Lucheni walczy więc o swoją pozycję i zabiera głos. Opowiada protestującemu, że Sisi zbiera pieniądze na postawienie w Wiedniu pomnika znienawidzonego przez nacjonałistów poety Heinricha Heinego³⁷. Zdradza kolejne szczegóły tego pomysłu w odpowiedzi na pytania tłum, powtarzając sytuację z *Mleka* i ponownie stopniowo budując gniew skierowany w stronę cesarzowej. Odzyskuje w ten sposób łączność ze zgromadzeniem uzyskaną przy proteście w akcie pierwszym, choć nie wykorzystuje jej tak jak wtedy. Zamiast powtarzać hasła, wykrzykuje tylko obelgi pod adresem Sisi. Nie bierze także udziału w wieńczącym piosenkę *Nienawiść* okrzyku „Sieg heil!”, choć jest jednym z odpowiedzialnych za nawarstwienie emocji prowadzących do tego aktu. Ta scena, niezwykle ważna dla wymowy *Elisabeth*, stanowi najmocniejszy w całym spektaklu moment, w którym autorzy „kalają własne gniazdo”, przypominając o nazistowskiej przeszłości Austrii i dziewiętnastowiecznych korzeniach tej totalitarnej ideologii. Dramaturżka inscenizacji z 2012 roku Elisabeth Gruber opowiadała mi, że w trakcie prób przed prapremierą doszło do nacisków na Kunzego i Kupfera, zmierzających do usunięcia tego fragmentu. Twórcy nie ulegli jednak presji, pragnąc ukazać rozwój austriackiego nacjonalizmu w taki właśnie sposób³⁸. Scena jest komentarzem do szerszej sytuacji społecznej, być może w pewnym stopniu wynika z zainteresowania Kupfera teatrem epickim Brechta, ale zarazem buduje postać Lucheni. W imię swojej niechęci do Sisi przełamuje on ironiczny dystans, który początkowo demonstrował wobec protestujących nacjonałistów, i zaczyna podjudzać ich skierowanymi przeciw cesarzowej hasłami. Równocześnie

³⁷ Sisi rzeczywiście planowała w latach 80. postawić Heinemu pomnik, ale nie w Wiedniu, lecz w jego rodzinnym Düsseldorfie. Birgit Rommel, „Aus der Schwarzen Möwe”..., s. 60.

³⁸ Rozmowy z Elisabeth Gruber w maju i czerwcu 2018 roku.

jednak pozostaje od nich oddzielony, w zwieńczeniu piosenki nie buduje z nimi wspólnoty. Oni w metaforycznym geście zmienili się w dwudziestowiecznych nazistów, Lucheni pozostał skupiony na złości względem Sisi.

Jednym z głównych zarzutów Włocha wobec Elżbiety jest to, że nie dbała o syna. Nie dziwi więc, że najostrzejszy atak na nią przypuszcza po jego samobójstwie – radykalnym potwierdzeniu tych oskarżeń. Scena czternasta pokazuje, jak protagonistka lamentuje nad grobem syna i uznaje się winną jego samobójstwa, a następnie bezskutecznie błaga Śmierć, by zabrała ją z tego świata. W podsumowaniu tej sytuacji Lucheni wbiega na scenę i śpiewa piosenkę *Mein neues Sortiment* (*Mój nowy asortyment*), reprzykę *Kitsch*. Przypomina ona pierwszą zwrotkę pierwowzoru – Włoch znowu sprzedaje pamiątki po Sisi, tym razem przedstawiające ją jako bolejącą matkę nad grobem syna. Zachęca do zakupu, podkreślając, że cierpienia wielkich są pociechą dla zwykłych ludzi.

Scena ta jest ostatecznym upokorzeniem Elżbiety – Lucheni bez cienia współczucia handluje suwenirami prezentującymi cierpienie, które kobieta sama sobie zadała, nie zajmując się Rudolfem. A jednak po refrenie (znów – powtarzanie okrzyku „kicz!”) muzyka nagle zmienia się radykalnie. Wraca melodia zwrotki, ale dużo wolniejsza i delikatniejsza, a Lucheni śpiewa łagodnym głosem o dalszych niespokojnych podróżach cesarzowej. Wspomina, że Franciszkowi Józefowi czasami udaje się ją spotkać, i zapowiada jedną z takich wizyt. W pozbawionych jego zwyczajowej złośliwości słowach opisuje nocny widok na przystań, nad którą małżeństwo się spotyka. Na pozór wraca do roli narratora, ale nagłe wyciszenie i liryzm w jego głosie mogą sugerować pewną wewnętrzną przemianę.

Ta chwila, w której Lucheni może ukazać nieco cieplejsze emocje wobec Elżbiety, zbiega się z momentem, gdy linia moralna sztuki zaczyna iść do góry – dotąd Sisi coraz bardziej oddalała się od bliskich, teraz zaczyna rozumieć konsekwencje swoich czynów i żałuje ich. Zgodnie z założeniem, że według Kunzego najważniejsze elementy spektaklu mają być zrozumiałe, zachowanie narratora zdaje się dodatkowym, w połączeniu z wydźwiękiem poprzedniej sceny, składnikiem pokazującym przemianę głównej bohaterki. Równocześnie to drugi moment w akcji sztuki, w którym piosenka *Kicz* okazuje się wprawdzie atakiem na cesarzową, ale można ją odczytać również jako jej obronę – ofensywa jest bardzo jednostronna i prezentuje wyraźne uprzedzenie Lucheniego. We wcześniejszej, pełnej wersji piosenki może to dostrzec publiczność, lecz zarazem jej reprzyza sugeruje, że widzi to także narrator.

Kulminacyjny dla postaci Włocha charakter mają dwie ostatnie sceny spektaklu – szesnasta scena drugiego aktu oraz Epilog. Domyka on w nich zarówno swoją relację z Sisi, jak i własną podwójną rolę klauna oraz mistyka. By w pełni zrozumieć klamrę kompozycyjną, którą fragmenty te tworzą z Prologiem, trzeba jednak najpierw dokładniej zanalizować inne sposoby, na jakie pierwsza scena musicalu wpływa na całą jego inscenizację. Zostawiam więc analizę roli Lucheniego w przedstawianiu akcji *Elisabeth* w tym miejscu

i wracam do pierwszej sceny spektaklu. Wszystko, co napisałem powyżej, jest zapowiadane przez pierwszą minutę musicalu: mężczyzna pojawia się, przyjmuje rolę kpiarskiego narratora i niczym lalkarz steruje pozostałymi personami. Teraz czas przyjrzeć się temu, co o całości sztuki mówią sposób ukazania się i zachowanie tych postaci.

Zmartwychwstanie habsburskiego Wiednia

W momencie podniesienia się okrytych całunami bohaterów widzowie mają pierwszy kontakt zarówno z nimi, jak i z charakterystyczną dla *Elisabeth* metodą tworzenia scenografii. W dalszych scenach cały świat sceniczny wciąż wydaje się martwy, przywoływany z zaświatów, ale nawet po pojawieniu się – prowizoryczny, animowany, a nie naprawdę wskrzeszony. Postaci wracają do sztywnego, lalkarskiego sposobu poruszania się z Prologu tylko w niektórych częściach spektaklu. Jednak również wtedy, gdy w zachowaniu przypominają żywych ludzi, o ich stanie zaświadcza biegnąca wzdłuż wszystkich kostiumów zielonkawa, rozgałęziająca się linia wyglądająca na winorośl lub pęknięcie³⁹.

Warto sprawdzić, w których konkretnie scenach postaci wracają do lalkarskiego ruchu z Prologu. Jeden taki fragment szczegółowo zanalizowałem wyżej – zaręczyny w Bad Ischl reżyserowane przez Luchenię za pomocą piosenki *So wie man plant...* Z każdą kolejną zwrotką miał on ściślejszą władzę nad pozostałymi bohaterami, a od drugiego refrenu sterował nimi jak lalkami jeszcze bardziej bezpośrednio niż w Prologu. Także pierwsze spotkanie z habsburskim dworem (I/3) ukazuje dworzan Franciszka Józefa poruszających się mechanicznie wokół jego biurka, nieomal jak lalki. Bawarscy krewni Elżbiety podczas spotkania rodzinnego (I/2) są przedstawiani z karykaturalną manierą, ale nie poruszają się tak sztywno jak dwór Habsburgów. W scenie protestu na targu (I/13) Lucheni przewodzi biedakami z tego samego pomostu, co postaciami w Prologu, lecz jako prowodyr buntu, a nie lalkarz. Słuchający go ludzie ruszają się i reagują na niego w mniej mechaniczny sposób. Za to w scenie ślubu Franciszka Józefa z Sisi wszyscy goście, łącznie z bawarską rodziną panny młodej, przemieszczają się sztywno i maszynowo, co robi jeszcze większe wrażenie dzięki ostremu, migającemu oświetleniu. Państwo młodzi ruszają się bardziej naturalnie niż reszta postaci, jednak w zwolnionym tempie – a napięcia ich ruchom dodają Aniołowie Śmierci, nerwowo trzepoczący długim welonem panny młodej. Sztywny, mechaniczny ruch wydaje się więc symbolizować w *Elisabeth* dwa różne, choć czasami

³⁹ Kostiumy Elżbiety także są w ten sposób oznaczone, choć na jednym z nich – prostej białej sukience, w której śpiewa między innymi *Należę tylko do siebie* i spotyka się ze Śmiercią po swoim zgonie – ów wzór jest o wiele mniej wyraźny.

zazębiające się koncepty: dyscyplinę oraz los. Niczym lalki zawsze poruszają się postaci poddane surowym regułom zachowania na dworze. Każdy może jednak zostać „zmuszony” do tego nienaturalnego sposobu poruszania się w scenach, w których decydują się przełomowe i zazwyczaj tragiczne w skutkach wydarzenia. To także element bardzo bliski estetyce gotyckiej – opresyjna struktura społeczna oraz wpływ sił nadprzyrodzonych na życie ludzi zostają oddane za pomocą tej samej metafory. Utrudnia ona wyznaczenie granicy między nimi, być może wręcz sugeruje, że są jednym i tym samym, a przy tym czyni z obu efektowne widowisko.

Sisi nigdy nie porusza się jak lalka, ale ruch sceniczny wokół niej jest ustawiony tak, by nawet ona wydawała się w odpowiednich scenach kierowana przez los. Próba sterowania nią niczym marionetką jest zresztą jednym z głównych tematów kłótni ze Śmiercią w piosence *Wenn ich tanzen will* (II/2). Najpierw Elżbieta stwierdza, że nie da zrobić z siebie marionetki, zaś potem Śmierć próbuje bezpośrednio zawiadywać jej ruchami, lecz kobieta się wyrывa. Ponieważ wcześniejsza uwaga cesarzowej o marionetce odnosi się do Franciszka i Zofii w co najmniej równym stopniu jak do Śmierci, także w tym starciu bycie kierowanym wiąże się naraz z dworską dyscypliną i z losem. Wynik konfrontacji pokazuje, że Sisi nie da sobą sterować żadnej z tych sił, ale jest przez nie ciągle zagrożona.

O tragicznym losie monarchii przypominają też obecni w wielu scenach Aniołowie Śmierci. W Prologu publiczność mogła odnieść wrażenie, że pilnują oni ludzkich bohaterów sztuki, ich dalsze pojawianie się zazwyczaj sugeruje, że tragiczny los jest o krok. Czasami Aniołowie zjawiają się po prostu jako przybocznicy Śmierci, dzięki swojemu podobieństwu do niej wzmacniając obecność tej postaci na scenie, w innych fragmentach są jednak obecni samodzielnie. W *Radosnej apokalipsie* (I/10) milcząco towarzyszą bywalcom kawiarni, podkreślając apokaliptyczną wymowę piosenki. W scenach ślubu cesarskiej pary (I/6) oraz jej koronacji w Budapeszcie (II/1) niosą za nią, odpowiednio, welon i baldachim, sugerując, że pełne przepychu święta w istocie przybliżają rozpad monarchii. Nawet tam więc, gdzie nie są po prostu zwielokrotnieniem Śmierci, służą akcentowaniu jej wszechobecności.

Ruch postaci w *Elisabeth* oraz ich układ sceniczny dobrze oddają zatem to, że spektakl dzieje się w przeszłości, w której panowała sztywna i opresyjna struktura społeczna. Pokazują też, że akcja sceniczna tylko tę przeszłość powtarza i nie oferuje ucieczki od jej znanego wszystkim przebiegu. Następna cecha owego „reanimowanego” świata – jego fragmentaryczność – jest z kolei lepiej widoczna w scenografii. Nie oferuje ona widzowi realistycznie zrekonstruowanych wnętrz i plenerów, zamiast tego opiera się na pojedynczych elementach i skojarzeniach, z których odbiorca może dopiero zbudować pełen ogląd sytuacji. Bawarię oddaje wizerunek cyrkowej drabiny, na poszczególnych stopniach której znajdują się malunki zamków, kościołów i innych charakterystycznych widoków z tego regionu. Cesarski gabinet w Hofburgu jest

przedstawiony za pomocą biurka na podwyższeniu, obok którego kręci się na drugim podwyższeniu ogromne godło Habsburgów. Kurort w Bad Ischl – jeden z ulubionych rewirów łowieckich Franciszka Józefa – jest natomiast reprezentowany przez wiele zwisających nad sceną poroży. Pierwsza prywatna rozmowa Elżbiety i Franciszka według libretta odbywa się w pałacu Possenhofen⁴⁰, ale pokazano ją inaczej. Spotykają się oni na platformie ozdobionej godłem Habsburgów, a ruch podobnych platform z tyłu sceny sprawia, że miejsce spotkania wydaje się jednym z wagoników diabelskiego młyna w wiedeńskim wesołym miasteczku na Praterze. W drugim akcie kryptę Kapucyńską, w której zostanie pochowany Rudolf, oddano po prostu przez umieszczenie w niskim punkcie sceny znanego już z Prologu szkieletu. A wejście na prom w Genewie, na którym Sisi zaślała przed śmiercią, to oczywiście ten sam pomost, po którym w wielu wcześniejszych urywkach poruszali się Śmierć oraz Lucheni. Przeszłość w *Elisabeth* nie wraca do pełnego życia – ukazuje się we fragmentach, które widz musi zrekonstruować za pomocą własnej pamięci i wyobraźni.

Niektóre partie odbywają się zresztą zupełnie bez znaków przeszłości. Scena obrotowa zbudowana na potrzeby wiedeńskiej inscenizacji *Elisabeth* to złożona konstrukcja zdolna nie tylko obracać się i unosić bądź opadać w całości, ale także dzielić na mniejsze części, które mogą podnosić się niezależnie od reszty. W wiedeńskim Prologu po raz pierwszy ukazuje się ona widzom podzielona na kilka poziomów, co pozwala lepiej zaprezentować taniec zebranych tam duchów oraz zademonstrować naraz więcej elementów scenografii. W dalszej akcji sztuki taka budowa przydaje się między innymi w piosence *Należę tylko do siebie* (I/8). Sisi wbiega w niej na utworzone z fragmentu sceny podwyższenie na znak poszukiwania własnej wolności. Podczas wizyty cesarzowej w szpitalu psychiatrycznym (II/4) podniesione boki sceny tworzą z kolei swoiste galerie, na których prezentują się pacjenci. I wreszcie w epizodzie *Na pokładzie tonącego świata* (II/16) obrotowa platforma objawia pełnię swoich możliwości. Unosi się wysoko nad poziom sceny, zgina w połowie i zmienia kąt nachylenia, co sprawia wrażenie pokładu statku targanego przez sztorm. Takie wykorzystanie platformy obrotowej dodatkowo uwypukla, że akcja jest konstruowana prowizorycznie – jej miejsce zmienia się, by dostosować się do nadchodzącej właśnie części spektaklu.

I wreszcie prowizoryczność tę podkreślają obecne w niektórych scenach współczesne elementy. W *Radosnej apokalipsie* bywalcy kawiarni siedzą nie przy stołach, lecz w małych samochodzikach w kształcie zwierząt, jakby żywcem wyjętych z dzisiejszego wesołego miasteczka. Dom publiczny madame Wolf jest oświetlony najzupełniej współczesnymi neonowymi lampami, a Lucheni – jak już wiemy – otwiera akt drugi, wchodząc na widownię w obszytym cekinami kostiumie. Jak można rozumieć te elementy?

⁴⁰ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 34.

Na najbardziej podstawowym poziomie jest to zabieg rozbijający iluzję sceniczną – przypomnienie, że wydarzenia *Elisabeth* dzieją się w obrębie spektaklu, którego autorzy mogą wedle życzenia wybierać, jak będą one ukazane. Harry Kupfer był reżyserem żywo zainteresowanym technikami teatru epickiego Brechta i tego rodzaju anachronizmy można uznać za sprzyjające wywołaniu brechtowskiego efektu obcości, gwarantujące, że widzowie będą namyślać się nad znaczeniem akcji. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że anachronizmy te pojawiają się przede wszystkim wtedy, gdy szczególnie ważny jest Lucheni, a więc postać bawiąca się narracją musicalu i wykpiwająca świat przedstawiony. Co więcej, miejsca oddane za pomocą uwspółcześnionej scenografii są zazwyczaj zapowiadane przez niego w pogardliwym tonie. Może ich niepasujący do realiów, kiczowaty wystrój należy uważać za reprezentację tego, co Włoch o nich sądzi? Wydaje się zresztą, że tę hipotezę warto połączyć z tropem brechtowskim: anachronizmy pasują do Lucheniego, gdyż jego rola istniejącego obok akcji narratora też jest zbliżona do brechtowskiego modelu teatru. Zarazem jednak krzykliwa i współczesna scenografia w scenach, które narracyjnie prowadzi, może sugerować, że również jego spojrzenie na wydarzenia z tych scen jest zbyt jednostronne i nie należy mu do końca ufać.

Wracając do Prologu, można zauważyć, jak dobrze akcja rozgrywająca się podczas pierwszych taktów piosenki *Wszyscy tańczyli ze śmiercią* zapowiada praktycznie wszystkie elementy estetyki dalszych scen. Widzimy w niej postaci jako poruszane przez Lucheniego lalki, pilnowane przez Aniołów Śmierci, a całość – jako zasygnalizowane za pomocą symbolicznej scenografii i podzielonej na poziomy platformy obrotowej cmentarzysko przeszłości. To, co mówi się w tej piosence, zapowiada zaś problemy Sisi i sposób budowania jej osoby na podstawie relacji z innymi. Czas wreszcie zanalizować, jak kreacja tytułowej bohaterki rozwija się w kolejnych scenach.

Sisi Kunzego a Sissi Marischki

Gdy ucichną ostatnie nuty Prologu, widzowie dostrzegają w przerywającej kurtynę sylwetce Sisi Maksymiliana, jej ojca. Mężczyzna wydaje się przed kimś ukrywać, ale szybko znajduje go postać w bogatej pastelowej sukni, dorosła kobieta przebrana za nastolatkę. Jest to oczywiście nasza protagonistka, a jej zachowanie mocno kontrastuje z Prologiem. Elżbieta została jednak przedstawiona widzowi jako bohaterka dramatyczna, tajemnicza i trochę niepokojąca: wywołująca u swoich bliskich różne trudne emocje, chcąca umrzeć, więcej nawet – budząca miłość samej Śmierci.

Cała ta scena – piosenka *Wie du (Jak ty)* – stanowi popisowy materiał, w którym grające Elżbietę aktorki powinny przekonująco wykreować sympatyczną, słodką, zazwyczaj dużo od siebie młodszą postać. Urywek ten można skojarzyć z omówionymi w rozdziale pierwszym sielskimi wizjami niewinnych

dziewczyn z Alp: filmową Sisi graną przez Romy Schneider oraz Marią von Trapp w *Dźwiękach muzyki*. Oba skojarzenia mogą być zupełnie celowe, a przywołanie ich akurat tutaj jest możliwe tylko dzięki temu, że scenę wcześniej cesarzowa była ukazana całkiem inaczej. Dopiero po upiornym Prologu takie kreowanie Sisi jest bezpieczne dla zamysłów Kunzego. Dzięki kontrastowi z poprzednią sceną wzbudzi zainteresowanie widza i przedstawi Elżbietę jako niejednoznaczną postać, zamiast po prostu skierować jego percepcję na znajome, „heimatowe” tory, jak stałoby się, gdyby fragment ów otwierał cały spektakl.

Piosenka ta nie tylko wywołuje skojarzenia z trylogią Sissi w reżyserii Marischki, ale także wskazuje ogromną różnicę między filmami a *Elisabeth*. Jeśli poprzednia scena zadawała pytania, ta zaczyna na nie odpowiadać. Czego szukała Sisi i co ją zniszczyło? Na podstawie tego urywku można stwierdzić, że niezdolność do pogodzenia potrzeby wolności z potrzebą przynależności. Wcześniej zaznaczałem, że w *Elisabeth* konflikt międzyludzki jest ważniejszy niż wewnętrzny, a zaczyna się on już teraz. Elżbieta, którą widzimy w scenie pierwszej, potrzebuje zarówno wolności, jak i dzielenia jej ze swoim ojcem. Ten zaś w pełni rozumie znudzenie córki etykietą, ale właśnie wyjeżdża z domu i nie może zabrać Sisi ze sobą. Libretto precyzuje, że Maksymilian wyjeżdża do Monachium, by spędzić noc z aktorką. W inscenizacji Budapeszteńskiego Teatru Operetki Lucheni mówi na początku tej sceny, że ojciec Sisi czasami zaniedbuje swoją żonę i jedzie do domu publicznego. Zapewne więc Kunze zakładał, że austriacka widownia była świadoma niewierności Maksymiliana i obejrzy tę scenę, mając na uwadze ów kontekst⁴¹.

Pamiętając, że w strukturze drama musicalu Kunzego podstawowym elementem psychologii postaci jest konflikt między celem a potrzebą, fragment ten można uznać za początek całego konfliktu. To, że spotkanie z ojcem nakreśla dynamikę sporów wewnętrznych w głównej bohaterce, jest zresztą zasugerowane przez scenografię. To jedyna scena, która rozgrywa się wewnątrz wpisanego w kurtynę zarysu głowy Sisi. Rozmowa z ojcem określa zatem, co protagonistka ma „w głowie”, prezentuje dynamizm jej psychiki. Osobowość młodej Elżbiety w *Elisabeth* jest dużo bardziej podobna do psychiki jej filmowego wcielenia kreowanego przez Romy Schneider, niż pozornie mogłoby się wydawać. Obie Sisi widzowie poznają jako pragnące wolności, rozmarzone, skłócone z etykietą i niezwykle wrażliwe. Różnica polega na tym, że filmowa postać otrzymuje wsparcie otoczenia, zaś sceniczna nie. W pierwszej scenie, w której przyszła cesarzowa pojawia się w filmach Marischki, prawie wszyscy w jej rodowej posiadłości odnoszą się do niej życzliwie i, co równie ważne, nigdzie się bez niej nie wybierają. Tworzą więc w Possenhofen stabilny dom, którego brak w *Elisabeth*. Matka co prawda narzeka na nieostrożną jazdę konną

⁴¹ Tamże, s. 16. Odnośnie do inscenizacji węgierskiej zob. Miklós Gábor Kerényi, *Elisabeth...*

córki, ale ojciec sam ją do niej namawia, a służba traktuje Sisi bardzo życzliwie. Zwieńczeniem filmowej sceny była rozmowa z Maksymilianem, w której obiecywał on Elżbiecie wspólną wycieczkę – zupełne zaprzeczenie tego, jak relację między córką a ojcem rysuje *Wie du*.

Dobroczynny wpływ bliskich protagonistki w filmach Marischki widać szczególnie w drugiej części trylogii, gdzie Zofia oddawała Sisi opiekę nad jej najstarszą córką po interwencji matki cesarzowej (a swojej siostry), Ludwiki. W rozdziale pierwszym pisałem, jak trylogia w reżyserii Marischki miała ukazywać wizję zjednoczenia Austrii i Niemiec, radykalnie różną od świeżych wtedy, ponurych wspomnień III Rzeszy. W porównaniu z *Elisabeth* to założenie niezwykle się uwyrażnia – w filmach z Romy Schneider bohaterowie w końcu zawsze się porozumiewają, zaś w musicalu Kunzego nie ma co na to liczyć. Nie przypadkiem pierwszymi słowami osobistych zeznań postaci w prapremierowej wersji *Wszyscy tańczyli ze śmiercią* było: „chciałyśmy dobrze dla Sisi, nie jesteśmy winne” Ludwiki i Zofii. W musicalu tragedią Elżbiety jest to, jak oddziałują na nią inne osoby (w pewnym sensie zresztą rzeczywiście chcące dobrze).

Pierwsza scena *Elisabeth* zarówno więc odcina się od Prologu, jak i kontuuje go. Przedstawia sytuację kojarzącą się z filmami Marischki i stanowiącą ostry kontrast z wcześniejszą, upiorną wizją powrotu Austro-Węgier. Zarazem jednak pokazuje pierwsze symptomy tego, jak relacje pozostałych postaci wobec Elżbiety, główny temat Prologu, odciskają się na jej życiu i sprawiają, że nie jest w stanie zaspokoić obu swoich najważniejszych potrzeb. W toku pierwszego aktu ta niemożność będzie prezentowana coraz dramatyczniej, a kulminację znajdzie w jego finale.

Jak z portretu

Najlepszą sceną do rozważań nad przedstawieniem w *Elisabeth* postaci Sisi może być finał pierwszego aktu. Analiza zamknięć pierwszych aktów musicali Kunzego jest dobrym zaczynem interpretacji całych spektakli, bowiem – w świetle wyłożonej w rozdziale trzecim struktury drama musicali – finały te są w ich konstrukcji „punktami bez odwrotu”. To moment, w którym protagoniści przekraczają swoje granice i osiągają cel, ale zaczyna się okazywać, że nie zaspokoili to ich potrzeb. W przypadku *Elisabeth* celem tym jest oczywiście wolność, a koniec pierwszego aktu ukazuje, jak cesarzowa wygrała bitwę o bycie wolną na wiedeńskim dworze.

W tej scenie widzimy tylko niektóre postaci – w wersji prapremierowej Sisi i Franciszka, w późniejszych także Śmierć. Sceniczna sytuacja podsumowuje jednak ich relacje z pozostałymi bohaterami. Małżonkowie kłócą się o Zofię i Rudolfa, a dbałość Sisi o urodę jest tym, co spowodowało w poprzedniej scenie zwrócenie się przeciwko niej kierowanych przez Luchenię wiedeńczyków.

Fragment ten odlegle odnosi się również do ojca Sisi – stanowi punkt przełomowy w trajektorii, na którą bohaterkę posłała ich rozmowa w piosence *Jak ty*. Podobnie jak scena pierwsza i ta nawiązuje do stereotypu, łamiąc go, choć tu złamanie dotyczy postaci Sisi. O ile w *Jak ty* widzieliśmy Elżbietę jak z *Sissi* i trzymającego ją na dystans ojca, o tyle tutaj kobieta sama przywołuje ważną kliszę – pojawia się w ramie obrazu, ubrana niczym na słynnym portrecie Winterhaltera. Jednocześnie łamie stereotyp zakochanej we Franciszku „słodkiej Sisi”, odrzucając męża.

Rozpoczynająca finałową scenę, lekko komiczna piosenka *Uns're Kaiserin soll sich wiegen* (*Nasza cesarzowa ma o siebie dbać*) ukazuje, jak wszystkie dwórki biorą udział w pielęgnacyjnych zabiegach Sisi. Szykują dla niej zdrowotne maseczki i dietetyczne posiłki, a ponadto, potwierdzając słowa Lucheniego z poprzedniej sceny, kąpiel w mleku. Scenografię stanowią cztery ogromne lustra w połączonych ramach. Elżbieta nie bierze udziału w tym fragmencie. Ochmistrzyni cesarzowej, hrabina Esterházy-Liechtenstein, zauważa, że także arcyksiężna Zofia ocenia skupienie Sisi na urodzie jako rozsądne. To dowód silniejszej pozycji Elżbiety wobec teściowej⁴².

Dla widza dowód ten jest tym mocniejszy, że wykonywana teraz piosenka to reprzyza *Eine Kaiserin muss glänzen* (*Cesarzowa musi błyszczeć*), utworu ze sceny ósmej. W piosence tej Zofia, z pomocą tych samych dwórek, organizowała czas Sisi w Hofburgu, dosadnie krytykowała jej nieznaną etykiety i, co więcej, ostatecznie uzyskiwała wsparcie Franciszka dla tej „tresury”. To, że Elżbieta zjednoczyła te same kobiety – wykorzystując identyczną melodię – wokół dbałości o swoją urodę, znakomicie podkreśla jej wzmocnioną pozycję na dworze. Zdanie hrabiny Esterházy może się wydawać niepozorne, ale wskazuje na bardzo ważny aspekt triumfu Sisi – Zofia została pokonana własną bronią i musi przyklaskiwać nowemu stylowi życia synowej. Jak już wspominałem w rozdziale drugim, zwycięstwo cesarzowej w dużej mierze opiera się na przechwyceniu strategii Habsburgów, kreowaniu swojego wizerunku dla własnych celów. Bettina Müllner i Astrid Strangl zaznaczają, że troska o urodę to jedyne spośród zajęć historycznej Sisi, które było zgodne z jej rolą i pozycją społeczną⁴³. Tłumaczy to częściowo, czemu Kunze zdecydował się odsunąć w czasie początek podróży protagonistki, a jako pierwszy przejaw jej emancypacji – pokazać właśnie dbanie o urodę. Skoro stanowi ono przejęcie na swoją korzyść opresyjnych oczekiwań Zofii wobec Sisi, jest dobrym zwieńczeniem pierwszego aktu. Rozwiązuje główny dlań konflikt między teściową a synową, jednocześnie sygnalizując ewolucję charakteru tej drugiej.

Piosenka *Nasza cesarzowa ma o siebie dbać* to zarazem następny moment, w którym w *Elisabeth* pojawia się estetyka operetki, a być może wprost dowód na to, że zwycięstwo Sisi jest operetkowe. Przez operetkowe nie rozumiem

⁴² Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 16.

⁴³ Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 47.

bynajmniej trywialne, ale prywatne i w pewnym stopniu komiczne. Scena ta jest jedną z najpogodniejszych w musicalu, krzątania wokół pielęgnacji jest nieco nerwowa, ale też zabawna, o wiele mniej surowa i zdyscyplinowana od oryginalnej wersji *Cesarzowa musi błyszczeć*. Knapp pisał, że wiedeńskie operetki tworzyły przestrzeń do działania i okazywania siły przez kobiety, bo co prawda działały się w patriarchalnych społeczeństwach, ale skupiały się na strefie prywatnej. Tam zaś oficjalne hierarchie były mniej ważne i kobiety mogły dzierżyć miękką, nieformalną władzę⁴⁴ – to właśnie robi Sisi w tej scenie.

Piosenka dobiega końca, gdy w komnatach żony pojawia się Franciszek Józef. Hrabina Esterházy tłumaczy mu, że Elżbieta jeszcze nie skończyła swojej toalety, ale słyszy, co dzieje się w tym pomieszczeniu – cesarz może więc z nią porozmawiać z tego miejsca. Po wyjaśnieniu dwórki rozchodzą się, a mężczyzna deklaruje, że odda żonie pieczę nad wychowaniem Rudolfa i zagwarantuje całkowitą wolność na dworze, nie pozwoli Zofii dalej decydować w sprawach dotyczących Sisi. Kieruje te słowa do niewidocznej, ale według słów dwórek słuchającej cesarzowej.

Cesarz dobrowolnie ustawia się zatem w podporządkowanej pozycji. Zgadza się mówić do żony, której nie widzi (i musi wierzyć na słowo, że ta go słucha), i w pełni akceptuje żądania, które ta wcześniej mu przedstawiła. Trudno jednak twierdzić, by rezygnował z pozycji dominującej, ponieważ w tym musicalu nigdy jej nie miał. Po prostu zmienia osobę, której jest podporządkowany, z Zofii na Sisi. Wprost mówi, że Elżbieta ma teraz decydować w miejsce jego matki i że Zofia już między nimi nie stoi⁴⁵. Te słowa pokazują, że Franciszek Józef w *Elisabeth* to postać słaba i mocno zależna od innych. Co więcej, wydaje się, że nie pragnie uniezależnienia, lecz wymiany jednej zależności na inną. Sisi w *Elisabeth* jest z kolei ukazana w rozdarciu między potrzebą przynależności a dążeniem do wolności. Mąż stanowi więc wcielenie jednego z jej głównych impulsów, którego nie może przyjąć czy zadowolić się nim, ale który odrzucając, porzuca też istotną część siebie.

Ważna dla zrozumienia tej sceny jest także warstwa melodyczna. Franciszek deklaruje zgodę na żądania Sisi w piosence *Ich will dir nur sagen* (*Chcę ci tylko powiedzieć*), która jest reprzyzą wcześniejszej piosenki Sisi *Ich gehöre nur mir*. Cała ta scena jest zaś reprzyzą sekwencji muzycznej – pierwsze wykonanie *Należę tylko do siebie* następowało tuż po *Cesarzowa musi błyszczeć*. Jak dobitnie wskazuje tytuł, pierwotna wersja piosenki wykorzystanej teraz przez Franciszka była deklaracją niezależności. Sisi mówiła w niej o swojej potrzebie wolności i niezgodzie na poddanie się dworskiemu ceremoniałowi. Stwierdzała też, że nie można jej zdobyć przez trzymanie gdzieś na siłę – w finałowej zwrotce podkreślała, że pragnie towarzystwa i bezpieczeństwa, lecz

⁴⁴ Raymond Knapp, *The American Musical and the Performance of Personal Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004, lok. 1279.

⁴⁵ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 71.

nie za cenę podporządkowania czemuś własnego życia. *Należę tylko do siebie* było więc buntem Sisi wobec Cesarzowa musi błyszczeć i wszystkiego, co reprezentuje sobą Zofia. *Chcę ci tylko powiedzieć* jest za to kapitulacją Franciszka wobec siły protagonistki, której pokaz stanowi *Nasza cesarzowa ma o siebie dbać*. W trakcie wykonywania swojej piosenki cesarz stwierdza zresztą, że należy tylko do żony – na tę samą melodię, na jaką ona wcześniej deklarowała, że należy wyłącznie do siebie. Co więcej, w ostatnich słowach, również na tę melodię, mówi, że dla Elżbiety będzie niewierny samemu sobie⁴⁶: to chyba ostatnie, co Sisi chciałaby zaśpiewać do tych nut.

Cesarz ogłasza więc zależność od małżonki na tę samą melodię i w podobnej sytuacji do tej, w której ona deklarowała swoją niezależność. Okazuje się, że operetkowe zachowania Sisi mogą mieć realny wpływ na jej pozycję w małżeństwie oraz na dworze. Piosenka ta dobrze przygotowuje scenę na wieńczący cały akt triumf Elżbiety. Melodia *Należę tylko do siebie* nagle staje się bardziej podniosła i triumfalna. Tafla jednego z pozłacanych lusterek rozsuwa się i pokazuje się za nim cesarzowa w niezwykle bogatej białej sukni i z błyszczącymi, diamentowymi gwiazdkami we włosach. Jest to jeden z najbardziej ikonicznych strojów historycznej Sisi, znany z portretu pędzla Franza Xavera Winterhaltera powielanego w wielu kontekstach w Wiedniu i poza nim. Podobieństwo do słynnego płótna jest tym mocniejsze, że sceniczna Elżbieta stoi w ramach lustra w pozie, w jakiej jej historyczny pierwowzór został uwieczniony na owym obrazie. Nie jest to po prostu rekonstrukcja stroju z dzieła sztuki, ale jednoosobowe *tableau vivant*, żywy obraz.

Triumf Sisi jest imponujący, a zarazem bardzo uważnie wyreżyserowany. Oczywiście odniesienie do obrazu Winterhaltera jest metaforą, którą mają rozpoznać widzowie, a nie Franciszek Józef – rozpoznać i otrzymać w ten sposób liczne informacje o sytuacji. Elżbieta ukazuje się w przepięknym stroju podkreślającym zarówno jej urodę, jak i władzę. Co więcej, sama inscenizuje owo pojawienie, dosłownie pozując: ustawiając się w pustej ramie lustra. Pokazuje to jej wielką urodę, wspieraną dodatkowo przez cesarskie przywileje, i zdolność do kreowania własnego wizerunku, do świadomego posługiwania się wyglądem⁴⁷. Jak już wspomniałem, oznacza to także przejęcie strategii Zofii (i szerzej – tradycji Habsburgów), ale z charakterystycznym przesunięciem. Prezencja Habsburgów od ich początków była równie starannie inscenizowana, co triumfalny popis Sisi, inni członkowie dynastii prezentowali się jednak jako przedstawiciele chwały całego rodu. Elżbieta zaś inscenizuje swoją prywatną chwałę, a zamiast orszaku przodków ma wokół siebie lustra.

⁴⁶ Tamże, s. 71–72.

⁴⁷ Biorąc pod uwagę, jak uważnie historyczna Sisi nadzorowała artystyczne wizerunki swojej osoby, jest zresztą bardzo możliwe, że miała ścisłą kontrolę nad wyglądem obrazu Winterhaltera – zainscenizowała się w nim podobnie jak jej sceniczne wcielenia w ramach portretu-rekwizytu.

Choć Franciszek zgadza się na wcześniejsze żądania Sisi, scena nie kończy się pogodzeniem małżonków. Wychodząc z ram portretu, cesarzowa stwierdza, że jeśli cesarz chce być zrozumiany, sam powinien ją zrozumieć, a dawać jej nie musi nic, po prostu niech pozwoli jej żyć własnym życiem. Taka odpowiedź na jego uniżoną zgodę co do postawionych warunków może sugerować, że dla Elżbiety jest już za późno na pojednanie z mężem. Dopomina się o to, co zasadniczo właśnie dostała, bo przecież Franciszek obiecał zarówno pieczę nad Rudolfem, jak i pełną wolność. Na końcu swojej części piosenki *Chcę ci tylko powiedzieć* Sisi powtarza najistotniejsze słowa oryginalnej wersji – „należę tylko do siebie”. Być może więc przyjmuje kapitulację męża, ale nie zamierza się do niego emocjonalnie zbliżyć, ponieważ nie uważa, by przysłał na jej warunki, bo ją rozumie. Scenę wieńczy gest odrzucenia – protagonistka początkowo wyciąga zapraszająco rękę do Franciszka, a gdy ten zaczyna do niej podchodzić, spogląda jednak w lustro i zmienia gest w zabraniający, zasłaniając głowę wachlarzem. W ostatnim obrazie partnerem dla niej okazuje się jej własne odbicie, a nie mąż.

W późniejszych inscenizacjach tę sytuację skomplikowała obecność Śmierci. Strofy śpiewane przez Sisi zostały powtórzone⁴⁸, a za drugim ich powtórzeniem w pustej ramie portretu zjawia się Śmierć. Śpiewa do nowego motywu muzycznego, tu pojawiającego się w spektaklu pierwszy raz, ale podobnego do *Należę tylko do siebie* – motywu, który w drugim akcie zostanie rozwinięty w adresowaną do Elżbiety piosenkę Rudolfa *Wenn ich dein Spiegel wär* (*Gdybym był twym lustrem*). Do tej melodii Śmierć kieruje ku cesarzowej swoiste *memento mori* – przypomina, że jej uroda przeminie, a czas stoi po stronie Śmierci. Gdy Sisi powtarza po raz przedostatni, że należy tylko do siebie, Śmierć śpiewa z kolei, że cesarzowa należy tylko do niej – Franciszek zaś powtarza jedynie jej imię. Protagonistka ma ostatnie słowo w tej scenie, gdyż na jej końcu ponawia swoją deklarację niezależności i tym razem żadna inna postać nie śpiewa bezpośrednio z nią. Obecność Śmierci zdecydowanie pomniejsza jednak wrażenie jej triumfu, który dawała prapremierowa wersja.

Jest to pierwsza sytuacja, kiedy Śmierć śpiewa równocześnie z Sisi. Do tej pory nawet ich duety nie miały partii wspólnych⁴⁹, co pasowało do roli Śmierci jako wewnętrznego głosu cesarzowej. To postać, której można słuchać i z którą da się rozmawiać, ale relacja z nią nie oddziałuje na świat zewnętrzny. Tymczasem ich śpiew w finale pierwszego aktu sugeruje nieco inną relację. Śmierć przeszkadza Sisi, gdy ta przedstawia swoje stanowisko Franciszkowi,

⁴⁸ W inscenizacji z roku 2012 i tournée w latach 2015–2016 zamiast powtórzenia pojawia się nowa zwrotka, w której Sisi stwierdza, że Franciszek musi dać jej wygrać, jeśli chce wygrać ją, a jeśli pragnie nowego początku, powinien pozwolić jej być sobą – to właściwie powtórzenie wcześniejszych argumentów innymi słowami. Tekst nowej zwrotki w: Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 72.

⁴⁹ Poza ostatnią strofą *Rondo schwarzer Prinz* w najnowszych inscenizacjach, gdzie oboje śpiewają równocześnie te same słowa.

osłabiając jej pewność siebie i przypominając, że uzyskane dzięki urodzie przywileje nie są wieczne. Finałowy gest kobiety można w tych inscenizacjach rozumieć trochę inaczej – nie dopuszcza do siebie męża ze wstydu lub żalu, że nawet jej spektakularne piękno nie jest nieskończone i idealne. To przecież pierwsza scena, w której postać ta wykonuje kojarzony z historyczną Sisi gest zasłonięcia twarzy wachlarzem.

W pewnym sensie wszystko to byłoby bardziej typowe dla relacji Wolfganga z Amadé w *Mozarcie!* niż Sisi ze Śmiercią w *Elisabeth*. W musicalu o kompozytorze nie brakuje scen, w których jego dziecięce wcielenie ingeruje w układy z innymi ludźmi. Amadé pokazuje nowe kompozycje w czasie, w którym Wolfgang próbuje zajmować się chorą matką (*Mozart!*, I/8). Podobnie odciąga go od gry w bilard, by skomponował nowy utwór (*Mozart!*, II/4). „Punkt bez odwrotu” *Mozarta!*, finał pierwszego aktu, rozgrywa się z kolei tylko między Wolfgangiem i Amadé⁵⁰ – niczym większość spotkań Sisi i Śmierci w *Elisabeth*. Koresponduje to z rozpoznaniami Bettiny Müllner i Astrid Strangl, że w *Elisabeth* – w przeciwieństwie do *Mozarta!* – konflikt międzyludzki jest silniejszy od wewnętrznego konfliktu bohaterki. W prapremierowej wersji musicalu finał pierwszego aktu – „punkt bez odwrotu”, moment przełomowy dla psychiki bohaterki i jej relacji – obył się w ogóle bez obecności Śmierci, a więc postaci dynamizującej rozterki psychiczne Sisi. W późniejszych wariantach oferuje ona tylko komentarz, natomiast główny dramat rozgrywa się między Elżbietą a Franciszkiem (choć to być może słowa Śmierci sprawiają, że cesarzowa nie dopuszcza męża do siebie).

Jednocześnie interwencja Śmierci w relację protagonistki z innymi osobami sugeruje, że jej zewnętrzne konflikty zostały zinternalizowane. Tak można rozumieć już prapremierową wersję, chociaż owa interpretacja wydaje się tam mniej oczywista. A może wprowadzenie Śmierci do późniejszych inscenizacji jest po prostu zabiegiem wynikającym z troski Kunzego o zrozumiałość spektakli. Finałową scenę da się streścić tak, że Franciszek jest gotowy usunąć to, co oddzieliło go od Sisi, ale bohaterka nie jest już gotowa na usunięcie tego oddzielenia. Wynika to w jakiejś mierze z poczucia zbytniego zranienia, być może z tego, że widzi, iż nie zbuduje z mężem prawdziwego porozumienia i samej będzie jej lepiej. Długoletni konflikt z Zofią i Franciszkiem odcisnął na Elżbiecie piętno, którego nie da się zmazać tym, że Franciszek jest gotów ustąpić. Śmierć podkreśla ulotność tego, czym Sisi chce bronić swojego samodzielnego życia, wskazując na tragizm jej sytuacji i karmiąc lęk⁵¹. Obecność Śmierci w scenie rozgrywającej się między Elżbietą a Franciszkiem sugeruje

⁵⁰ Inne postaci są obecne w tej scenie jako chór, jednak nie biorą udziału w akcji, lecz jedynie ją komentują. Więcej o tym w rozdziale poświęconym *Mozartowi!*

⁵¹ Jak zresztą zaznaczył Kunze w rozmowie ze mną i Katarzyną Kraińską, jedną z rzeźby, które pociągają go w postaci Elżbiety Bawarskiej, jest swoisty heroizm wynikający z tego, że musiała wiedzieć, iż jej próba emancypacji nie będzie do końca udana, ale mimo to uparcie do niej dążyła (rozmowa z 16.08.2018).

zresztą, że wcześniejsze spotkania tej postaci z Sisi, jej namowy do samobójstwa i przypomnienia o bliskim rozpadzie świata zaczęły wpływać na stosunek kobiety wobec bliskich. Ten moment pokazuje, jak relacja z odizolowaną od reszty person Śmiercią pogłębia izolację cesarzowej.

W *Elisabeth* to dopiero finał pierwszego aktu tworzy więc podwaliny pod ten rodzaj konfliktu wewnętrznego, który w *Mozarcie!* trwa od początku. A skoro jest to jednocześnie scena, w której Sisi zaczyna kontrolować swój wizerunek, mamy tu fascynującą zbieżność. Dla obojga protagonistów musicali Kunzego spór wewnętrzny i kwestia wizerunku są bardzo blisko związane. Różnica polega na tym, że w *Mozarcie!* Wolfgang i Amadé toczą zasadniczo konflikt z własnym wizerunkiem, w *Elisabeth* zaś Sisi próbuje wykorzystać go jako oręż w walce zarówno ze Śmiercią, jak i z otoczeniem. W starciu z dworem jest on skuteczny, ale ze Śmiercią już nie, z podobnego powodu, dla którego Wolfgang wydaje się przegrywać pod koniec *Mozarta!* z Amadé. Wizerunek jest ponadczasowy, ale tworzący go człowiek śmiertelny, więc posiadanie go nie stanowi obrony przed śmiercią. Z biegiem lat portret Winterhaltera i inne podobizny wiecznie młodej Sisi obróć się przeciwko niej. W miarę starzenia przestanie bowiem odpowiadać ideałowi, który wykreowała, z czego Lucheni zakpi w piosence *Niespokojne lata*.

Finał pierwszego aktu pokazuje pogłębienie się konfliktu wewnętrznego w cesarzowej, ten spór nie będzie jednak nadrzędnym tematem drugiego aktu. To rozdarcie stanie się główną motywacją Sisi tylko w dwóch scenach: kłótni ze Śmiercią w Budapeszcie (II/2) i odwiedzinach w szpitalu dla umysłowo chorych (II/4). Dalej Kunze doda Elżbiecie nową motywację zewnętrzną – omówioną w rozdziale drugim chorobę weneryczną, którą zaraża ją Franciszek. Takie pokierowanie akcją być może ma na celu sprawienie, że cesarzowa, która zaczyna krzywdzić ludzi wokół siebie, wciąż wydaje się ofiarą i budzi sympatię publiczności w myśl mechanizmów opisanych w rozdziałach drugim i trzecim.

Na konflikt wewnątrzsobowy bohaterki nie ma szczególnie dużo miejsca w akcie drugim również dlatego, że pojawia się tam ona rzadziej. W akcie pierwszym Elżbieta występowała w prawie każdej scenie – wyjątkami były Prolog, scena przedstawiająca widowni Zofię i Franciszka (I/3), plotki w kawiarni (I/10) i protest na placu targowym (I/13), a w nowszych inscenizacji także kłótnia między Zofią a dwórką o Rudolfa (I/11)⁵². W drugim nie pokazuje się w aż siedmiu scenach z siedemnastu (wliczając Epilog), zaś w części z tych, w których się pojawia, nie jest najważniejszą postacią. Wiele partii skupia się nie na niej, a na konsekwencjach relacji z nią – Prolog znów okazuje się dobrą zapowiedzią całej akcji musicalu. Drugi akt sztuki bardziej przypomina strukturą operę *Kandyd*, którą omawiałem w zeszłym rozdziale – podobnie jak jej protagonista, Sisi często jest w nim tylko pretekstem

⁵² Oczywiście dwórka była w tej scenie reprezentantką woli Sisi, a w dodatku cała kłótnia rozgrywała się przed drzwiami do komnat cesarzowej. Elżbieta była widoczna w cieniu, w głębi sceny, ale nie brała udziału w sprzeczce.

do pokazania szerszych społecznych problemów. Różnica polega na tym, że w *Kandydzie* te zagadnienia są najczęściej ukazywane przez sceny zbiorowe, zaś w *Elisabeth* wiele z nich ogniskuje się wokół Rudolfa.

Rudolf jest bowiem postacią, która w drugim akcie ponosi najwięcej konsekwencji koneksji z Sisi. Finał pierwszego aktu był zwieńczeniem kłótni o niego, a sposób, w jaki Sisi odnosiła się w trakcie tej sceny do Franciszka, przypomina jej późniejsze relacje z Rudolfem. Oskarżenie Lucheniego z piosenki *Kicz*, że bohaterka walczyła o syna jedynie po to, by udowodnić Zofii swoją siłę, być może jest niesprawiedliwe, ale pozostaje faktem, że w *Elisabeth* cesarzowa wiele w sprawie Rudolfa robi, ale rzadko spotyka jego samego. W pierwszym akcie w wersji premierowej następca tronu był nieobecny, we wznowieniu z 2003 roku pojawiał się wyłącznie raz – podczas kłótni między dwórką a Zofią, w której Sisi pozostawała w cieniu, z boku sceny. W drugim akcie pierwsza scena, w której Rudolf jest obecny (II/3), ukazuje go samotnego i narzekającego na brak zainteresowania ze strony matki.

Rola Rudolfa w drugim akcie *Elisabeth* sprawia, że cały spektakl staje się na swój sposób cykliczny. W poprzednim rozdziale wspomniałem o musicalu konceptualnym, czyli takim, w którym ważniejsza od liniowej akcji jest jakaś idea lub założenie inscenizacyjne. *Elisabeth* wydaje się widowiskiem tego rodzaju, ilekroć na pierwszy plan wychodzi nie cesarzowa, lecz upadek państwa. Tragedia jej syna powoduje, że również rodzinny dramat Habsburgów przestaje być liniowy. Postać Rudolfa pokazuje, że opresja wynikająca ze sztywnego ceremoniału dynastii i międzypokoleniowych konfliktów nie jest jednostkowym wydarzeniem, które dotknęło tylko Sisi, ale bierze się z relacji między rodzicami a dziećmi, charakterystycznej dla omawianej epoki. Arcyksiążę doświadcza podobnych trudności jak Sisi, lecz dzieje się to szybciej (jego postać pojawia się w sześciu scenach), w kolejnym pokoleniu i z odwróconymi rolami genderowymi. Z cesarzową łączy go analogiczna relacja, co ją samą z drogiem, ale poświęcającym jej mało czasu ojcem, a Franciszek traktuje go równie szorstko, jak Zofia traktowała Sisi⁵³. Nieco żartobliwie parafrazując Prolog sztuki: wszyscy tańczyli ze śmiercią, lecz nikt tak, jak Elżbieta, przy czym Rudolfowi było do niej najbliżej.

Przypadek Rudolfa

Elżbieta odsuwa od siebie Rudolfa podobnie jak Franciszka. Ich spotkanie przed samobójstwem arcyksięcia kończy się zresztą niepowodzeniem, gdy syn prosi matkę o wstawienie się za nim u cesarza. Rudolf nie jest jednak Franciszkiem –

⁵³ Oczywiście w kłótni Elżbiety z Franciszkiem pada stwierdzenie, że to Zofia „zamecza” młodego Rudolfa, a w nowych inscenizacjach widzimy, jak babcia zawraca chłopca spod drzwi matki, więcej czasu na scenie jest jednak poświęcone konfliktowi między Rudolfem a Franciszkiem Józefem.

cesarz nie rozumie Sisi, syn rozumie ją aż za dobrze. Pierwsza scena, w której możemy poznać jego psychikę (II/3), ukazuje go tęskniącego za matką, podobnie jak protagonistka tęskniła wcześniej do ojca (I/1). Różnica polega na tym, że cesarzowa jest w tej scenie nieobecna, ale występują też istotne zbieżności. Rudolf chciałby znaleźć się blisko matki i być wolny od oczekiwań związanych z jego pozycją, choć jako że jest następcą tronu, wyobraża sobie tę wolność inaczej. Młoda Sisi nie chciała być grzeczną księżniczką, Rudolf jako dziecko nie chce być twardym małym żołnierzem. Oboje są wrażliwi i nie pasują do ról wyznaczonych im przez pochodzenie i płeć.

Pojawia się jeszcze jedno ważne podobieństwo – Rudolf także, jako pierwsza postać obok Sisi, widzi Śmierć⁵⁴. Ta odwiedza go w jego pokoju i przedstawia się jako przyjaciel, który przyjdzie, gdy bohater będzie tego potrzebował. Odpowiada więc na potrzeby młodego arcyksięcia analogicznie jak wcześniej na potrzeby jego matki. Początek historii Rudolfa w *Elisabeth* przypomina opowiedziane w pewnym skrócie pierwsze sceny z udziałem Elżbiety, z poprawką na to, że jako następca tronu jest bardziej zaangażowany politycznie. Śmierć odwiedza go znowu, kiedy jest dorosły, rysuje przed nim wizję ponurej przyszłości Austro-Węgier i namawia do zamachu stanu, by wszystkiemu zapobiec. Piosenka z tej sceny to dłuższa, dynamiczniejsza wersja *Die Schatten werden länger* (*Cienie się wydłużają*), utworu, w którym Śmierć zapowiadała upadek starego świata nad trumienką małej Zofii w akcie pierwszym. Sytuacja w jej reperyzie jest podobna, różni się głównie tym, że stanowi wezwanie do akcji. Jak czyniła to matka, także Rudolf romansuje ze Śmiercią. Słowa utworu dotyczą kondycji państwa i pomysłu zamachu stanu, lecz choreografia jest pełna erotycznego napięcia i zawiera wiele momentów, gdy arcyksiążę i jego rozmówczyni prawie się całują. Zapewne oddaje to fakt, że Rudolf już znajduje się na granicy samobójstwa, a odejście z tego świata jest w *Elisabeth* reprezentowane przez pocałunek Śmierci.

Analizując zachowania Luchenięgo, wspominałem o tym, w jaki sposób w piosence *Nienawiść* kierował on gniew nacjonalistów przeciwko Sisi, być może po to, by odzyskać kontrolę nad tłumem, podobną do tej z piosenki *Mleko*, od początku wrogo nastawionej wobec cesarzowej. W *Nienawiści* głównym obiektem gniewu manifestujących nie jest natomiast Sisi, lecz Rudolf⁵⁵. Protestujący twierdzą, że zadaje się z żydowskimi kobietami, chroni osoby tej narodowości i powinien zniknąć. W pewnym sensie przejął on rolę pierwszoplanowego obiektu nienawiści tłumu, tak jak rolę prowodyra zamieszek przejęli od Luchenięgo niemieccy nacjonałści.

Ostatnie chwile Rudolfa podkreślają jego podobieństwo do matki szczególnie bezpośrednio. Tuż po piosence *Nienawiść* akcja przenosi się do willi,

⁵⁴ Lucheni też jest świadom obecności Śmierci w fabule, ale jako postać z zewnątrz nie wchodzi z nią w żadne interakcje aż do przedostatniej sceny drugiego aktu.

⁵⁵ Pierwsze zarzuty wobec Rudolfa pojawiają się dokładnie w tych liniijkach Hass, w których odpowiednik w *Milch* Lucheni po raz pierwszy wskazuje na winę Sisi.

w której Elżbieta organizuje jednoosobowy seans spirytystyczny. Za jego pomocą usiłuje przyzwać ducha swojego ukochanego poety Heinricha Heinego. Niesamowita atmosfera wywoływania duchów stanowi potężny kontrast do agresywnego nastroju marszu nacjonalistów i podkreśla oderwanie Sisi od bieżących wydarzeń w jej cesarstwie. Piosenka, w której cesarzowa wzywa ducha poety, to reprzyza *Jak ty* z pierwszej sceny pierwszego aktu. Seans rozwija się w niespodziewany dla Elżbiety, ale dający się przewidzieć na podstawie tej muzycznej zbieżności sposób – zamiast Heinego odpowiada duch jej ojca. Maksymilian zarzuca Sisi wycofanie się spośród ludzi i zauważa, że nie musiała się najpierw wyzwalać, żeby teraz odcinać się. Jego córka początkowo próbuje się bronić, wskazując, że ludzie ją rozczarowali, potem jednak przyznaje, że odeszła daleko od swoich marzeń z okresu spędzonego z ojcem dzieciństwa. Przywołując tytuł piosenki, stwierdza, że nigdy nie będzie taka jak on.

Następnie obserwujemy spotkanie Rudolfa z Sisi. Obie sceny dzieli wyciemnienie, według libretta dzieją się też w dwóch różnych pałacach⁵⁶. Mimo tego rozgrywanie z rzędu dwóch scen ukazujących spotkanie rodziców z dziećmi skłania do porównań. Od razu rzucają się w oczy istotne różnice – Sisi skontaktowała się z ojcem przypadkiem, Rudolf odwiedza ją celowo. Cesarzowa broni się przed zarzutami Maksymiliana, a arcyksiążę prosi o pomoc. W obu przypadkach Elżbieta jest jednak skonfrontowana z kimś podobnym do niej bardziej, niż chciałaby przyznać. W przypadku Rudolfa dodatkowo podkreśla to muzyka. Zwraca się on do matki piosenką *Gdybym był twym lustrem*, która najbardziej spośród pozostałych utworów musicalu przypomina melodycznie manifest protagonistki *Należę tylko do siebie*. Jak już pisałem, w inscenizacji z 2003 roku i nowszych melodia ta zostaje wprowadzona w finale pierwszego aktu, gdy Śmierć śpiewa w jej takt *memento mori* dla triumfującej Sisi z ram lustra. Elżbietę odwiedza więc ktoś, kto ponad wszelką wątpliwość jest do niej „lustrzanie” podobny. Mimo to Rudolf zostaje przyjęty jak Franciszek Józef we wzmiankowanym finale. Matka słucha go bez słowa, siedząc przed lustrem, podczas gdy fryzjerka czesze jej włosy. Scena pielęgnacji rozgrywa się ponadto w tej samej ramie lustra, z którego cesarzowa wyszła do Franciszka. Ponownie słucha osobistego zwierzenia członka rodziny, nawet na niego nie patrząc, za to poświęcając uwagę swojej urodzie.

Rudolf udaje się do Sisi z konkretną sprawą, ale długo nie mówi o niej wprost. Ponieważ ta scena to ich jedyne spotkanie w całym spektaklu, stanowi pretekst do wypowiedzenia jego żalów. Pierwsze zwrotki *Gdybym był twym lustrem* opowiadają o tym, że Rudolf czuje się podobny do Sisi i zarazem odrzucony przez nią. Podejrzewa, że właśnie to podobieństwo ją przeraża i nie

⁵⁶ A nawet w dwóch różnych krajach: reprzyza *Jak ty* w willi na Korfu, spotkanie z Rudolfem w wiedeńskiej Willi Hermesa. Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth...*, s. 106, 108.

pozwała jej się do siebie zbliżyć. Demonstruje, że jest zależny od matki i czuje się przez nią opuszczony. Ma więc analogiczne żale, co Franciszek w *Chcę ci tylko powiedzieć*, ale nie obiecuje żadnych ustępstw, by zmienić ich relację. Przeciwnie, przychodzi prosić czy nawet żądać pomocy⁵⁷. Rudolf wspomina o tajemniczym skandalu, który grozi jego reputacji i którego da się uniknąć, jeżeli tylko Sisi wstawi się za nim u cesarza. Matka jednak nie jest zainteresowana obroną syna przed gniewem męża.

W konsekwencji opuszczony Rudolf popełnia samobójstwo, przedstawione jako taniec – najpierw z podającymi sobie pistolet Aniołami Śmierci, a tuż przed strzałem także z samą Śmiercią. Muzyka towarzysząca tej scenie baletowej – *Mayerling-Walzer (Walc Mayerling)* – to ten sam walc, który grał na weselu Sisi, kiedy pojawiła się na nim Śmierć. Moment samobójstwa ukazano na końcu utworu, gdy Śmierć całuje Rudolfa i jednocześnie przystawia mu pistolet do głowy. Syn cesarzowej ulega więc Śmierci w czymś, przed czym matka całe życie się broniła.

W połowie drugiego aktu – od spiskowania ze Śmiercią do samobójstwa – Rudolf na kilka scen staje się głównym bohaterem spektaklu. To, że taka zmiana protagonisty w ogóle jest możliwa, pokazuje kilka ważnych cech musicalu Kunzego i Levaya. W tych scenach najbardziej widać, że twórcy opowiadają o opresyjnym systemie, który zaszkodził nie tylko Sisi. Chcąc uciec od ograniczeń tej hierarchii, cesarzowa uczyniła ją jeszcze trudniejszą do zniesienia dla swojego syna. Waga wątku Rudolfa w drugim akcie może być też uznana za próbę wzmocnienia pierwotnie założonego przez Kunzego znaczenia wątku upadku Austro-Węgier. Podążając za tym bohaterem, akcja koncentruje się na Wiedniu i dotyka kwestii politycznych, podczas gdy opowiadając o kolejnych formach samorealizacji Elżbiety, musiałaby pomijać te elementy jej epoki. Jednocześnie poprowadzenie historii Rudolfa nie jest zupełnie oddzielone od losów cesarzowej. Dzieje jej syna wypełniają kilka scen, w których jest nieobecna, lecz kiedy ich historie splatają się na nowo, sytuacja Rudolfa stanowi jeden z najważniejszych bodźców przemiany Sisi. Los Rudolfa zmienia charakter tytułowej bohaterki podobnie, jak liczne doświadczenia ze złem tego świata skłaniają Kandydę do zostania realistą – w obu przypadkach ważny dla protagonistów impuls przychodzi z zewnątrz i jest budowany przez kilka scen. *Kandyd* nie oferuje jednak widzom zastępczego protagonisty na czas tychże scen, a w *Elisabeth* tak właśnie można określić rolę Rudolfa.

⁵⁷ Andreas Bieber, premierowy odtwórca roli Rudolfa i aktor, dla którego ta piosenka była napisana, opowiada, że Harry'emu Kupferowi bardzo zależało, by *Wenn ich dein Spiegel wär* zawierało w sobie nie tylko cierpienie, ale też żądanie – Rudolf ma być świadomy tego, że wsparcie i zrozumienie matki mu się należą. Andreas Bieber, *Ich wünsche jedem jungen Darsteller seinen Rudolf*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2, s. 39–40.

Świat tonie

W rozdziale drugim dla pełnego przedstawienia *Elisabeth* jako wypowiedzi o przeszłości Austrii potrzebowiałem dość dokładnie opisać jej ostatnią, nie licząc Epilogu, scenę – *Na pokładzie tonącego świata*. Pokazuje ona bowiem pierwotny zamysł Kunzego, czyli prezentację w musicalu upadku Austro-Węgier i ogólnego rozpadu epoki, zarazem ukazując przesunięcie wyniku z wyboru Sisi na protagonistkę. Ten zmięch musi dotyczyć całej Europy, ale też – rozgrywać się z jej perspektywy. Tu do jej opisu dodam więc tylko tyle, że dobrze podsumowuje ona funkcje, jakie w *Elisabeth* pełnią nieustannie Lucheni oraz Śmierć. Włoch kpiarsko przedstawia krewnych Elżbiety i zapowiada ich zgon oraz szaleństwo, a potem te sytuacje pantomimicznie odgrywają z opisywanymi postaciami Aniołowie Śmierci. Podobnie jak w Prologu, Lucheni i Aniołowie mogą współistnieć, razem nadzorując bezwolne ludzkie postacie, gdy jednak pojawia się Śmierć, władza narratora kończy się. Zapowiada on jedynie Franciszka Józefa, który właśnie stawia się na pokładzie „statku”. Następnie cesarz wchodzi w interakcję bezpośrednio ze Śmiercią, nie jest zresztą sterowany przez jej Aniołów.

Cała struktura tej sceny wydaje się klamrą dla Prologu *Elisabeth* – znowu znajdujemy się poza zwykłym światem, a głos najpierw zabiera Lucheni, potem zmarli bliscy Elżbiety, wreszcie zaś Śmierć. Co więcej, zabierające głos postaci na różne sposoby odnoszą się do Sisi, ale ona do nich nie dołącza: jest obecna, w przeciwieństwie do Prologu, lecz milczy. Przed pojawieniem się Franciszka Józefa zmarli powtarzają piosenkę *Alle Fragen sind gestellt* (*Wszystkie pytania zostały zadane*), która po raz pierwszy zabrzmiała w scenie ślubu pary cesarskiej i opowiadała o tym, że świat jest zmęczony, zużyty i zgubiony. Gdy zaś zjawia się cesarz, jego kłótnia ze Śmiercią rozgrywa się do pierwszej melodii ze spektaklu – *Wszyscy tańczyli ze śmiercią*. Pod koniec sceny, gdy Śmierć podaje Lucheniemu pilnik, którym ten zabije cesarzową, powracają równocześnie dwa finały, pierwszego utworu i całego Prologu. Część obsady powtarza: „Wszyscy tańczyli ze śmiercią, lecz nikt tak, jak Elżbieta”, a inni ciągle skandują jej imię.

Zwracam uwagę na powyższe elementy, bo zdają się one sugerować, że *Na pokładzie tonącego świata* już samo w sobie stanowi epilog spektaklu, powtórzenie i domknięcie Prologu. A jednak tak nie jest – po tej scenie następuje jeszcze Epilog przedstawiający śmierć Sisi. Zgodnie z udokumentowanym przebiegiem wydarzeń Elżbietę zabija Luigi Lucheni, wbijając jej w pierś pilnik podczas jej spaceru po nadbrzeżnej promenadzie w Genewie. W musicalu towarzyszące cesarzowej dwórki na próżno wzywają pomocy, muzyka staje się coraz bardziej chaotyczna, aż wreszcie dama dworu Ida Ferenczy krzyczy, że Elżbieta umiera. Ferenczy odbiega, a dysonansowa muzyka osiąga *crescendo* i nagle przechodzi w harmonijną melodię akompaniującą pojawianiu się Śmierci. I rzeczywiście – postać ta schodzi ku Sisi

z mostka-trapu statku, wzywając, by porzuciła cienie i nie kazała jej dalej czekać. Cesarzowa powstaje z ziemi i zrzuca z siebie czarny żałobny strój. Raptem staje się młodą kobietą z początkowych scen aktu pierwszego. Prosi Śmierć zarazem o wybawienie i zapomnienie, jej inicjalne słowa w tej scenie to: „Uczyń noc porankiem, daj mi być wolną i bezpieczną, zgaś we mnie wspomnienia, daj mej duszy dom!”. Uzyskuje na to odpowiedź: „Pozwól światu zatonać”, po czym oboje po raz pierwszy łączą się w zgodnym duecie: „Chcę utopić się z tobą w nicości, powstać z tobą jak ogień i odejść w wieczność!”.

Takie zwieńczenie musicalu wydaje się naraz szablonowe i słodko-gorzkie. Umieszczenie go po scenie *Na pokładzie tonącego świata* to ostatni moment, w którym przypomina o sobie pewne rozdarcie w fabule *Elisabeth*. Wizja habsburskiej apokalipsy jest świetną klamrą dla Prologu, ale dzieło nie kończy się na niej. Podobnie jak Prolog, przedstawia epokę Sisi z jej perspektywy, ale dramaturgia wymaga, by domknąć jeszcze jej własne życie. Prolog był mocno skonstrastowany z następującą po nim piosenką *Jak ty*, pokazującą bardzo odległą od wielkiej polityki i gotyckiego przepychu wstępnej części perspektywę nastoletniej Sisi. Kontrast między *Na pokładzie tonącego świata* a Epilogiem okazuje się mniej drastyczny: Elżbieta nie jest już niewinna i nieświadoma. Oba fragmenty są scenami śmierci: pierwsza metaforyczną śmiercią epoki, druga dosłowną śmiercią protagonistki. Jednocześnie mam wrażenie, że z innego punktu widzenia te dwie sceny są od siebie bardziej odległe. W Prologu, zwłaszcza w jego prapremierowej wersji, powiązanie wszystkich postaci z Elżbietą jest nad wyraz bezpośrednie. Lucheni wzywa je na świadków w jej sprawie i gdy tylko wstępnie się przedstawia, przechodzą do snucia opowieści o niej. *Na pokładzie tonącego świata* łączy rozpad starego porządku w Europie z postacią Elżbiety nieco bardziej arbitralnie. Z dziejącą się wokół katastrofą wiąże ją głównie to, że Lucheni wspomina o jej pokrewieństwie z władcami, których upadki opowiada.

Poniekąd jednak to rozejście się wątków w ostatnich scenach *Elisabeth* znajduje w Epilogu rozwiązanie. W scenie spotkania z ojcem młoda Sisi okazała nadzieję na to, że odkrywając z nim świat, będzie w stanie pogodzić swoją potrzebę wolności i przynależności. W trakcie spektaklu stopniowo orientowała się, że nie będzie to możliwe nie tylko z nim, ale nawet z mężem i rodziną. Rozwój Elżbiety od Prologu do Epilogu przedstawia jej życie w niezwykle ponurej tonacji. O jej zmianie jako postaci świadczy choćby to, że jest obecna „na pokładzie tonącego świata” jako niema obserwatorka, że już zdaje sobie sprawę z trudnych emocji i oczekiwań, które mają wobec niej bohaterowie z Prologu. Widząc dramatyczny rozpad monarszego ładu, Sisi postrzega świat swojej warstwy społecznej jako koszmar. Jest pewna, że może znaleźć wolność i przynależność tylko z dala od ogarniającego cały świat kosmaru, a więc w Śmierci.

Ostatni duet Sisi i Śmierci – *Der Schleier fällt* (*Całun opada*) – warto zanalizować przez nieoczywiste porównanie. Widzę w nim mianowicie podobieństwa

do słynnego walca *Usta milczą, dusza śpiewa* z *Wesołej wdówki*. Kompozycja Levaya jest melodycznie bardzo odległa od operetkowego przeboju, ale obie sceny łączy to, co zdaniem Knappa nadrzędne dla operetki: odejście od spraw publicznych ku prywatnym, porzucenie wielkiej polityki i publicznych zobowiązań na korzyść własnego szczęścia. Sisi wśród swoich krewnych jest przytłoczona i przerażona, a odchodząc w ramiona Śmierci, wydaje się uspokojona i spełniona. To finalny element wskazujący na pojawienie się w *Elisabeth* dziedzictwa operetki: w ostatnich scenach spektaklu tematyka libretta przechodzi od wielkich, światowych spraw do kwestii prywatnego szczęścia i spełnienia. Powtarza tym samym dynamikę obecną w wielu operetkach, a najbardziej znaną z przejścia od pełnych przepychu scen zbiorowych do kameralnego utworu *Usta milczą, dusza śpiewa* w *Wesołej wdówce*. To, że prywatne spełnienie Sisi wiąże się z odrzuceniem całego świata, który protagonistka uważa za upadający, wbrew pozorom też ma operetkowy precedens. W finale *Księżniczki czardasza*, słynnej operetki rozgrywającej się w pierwszych dniach I wojny światowej, ostatnie słowa głównej pary zakochanych to: „Choćby cały świat zatonął, mam ciebie”. Są zaskakująco podobne do stwierdzenia: „Pozwól światu zatonać”, które Śmierć kieruje do zmarłej właśnie Sisi, inicjując pierwszą w spektaklu zwrotkę zaśpiewaną w zgodnym duecie⁵⁸.

Po wybrzmieniu przytoczonych wyżej strof melodia *Całun opada* przechodzi w kolejną reprzykę *Należę tylko do siebie*. Cesarzowa podsumowuje w niej całe swoje życie, podkreślając, że choć były w nim i smutki, i radości, we wszystkim pozostała sobie wierna, zaś świat na próżno szuka sensu jej egzystencji. Podobnie jak w finale pierwszego aktu, Sisi na końcu śpiewa, że należy tylko do siebie, a jednocześnie Śmierć śpiewa, że Elżbieta należy tylko do niej. Tym razem Sisi nie opiera się, nie przebija Śmierci głosowo, ale całuje się z nią – wygląda na to, że bohaterka nie traktuje już odejścia jako poddania się czy porażki. Po tym pocałunku Śmierć oddaje martwe ciało Aniołom, które wynoszą je poza scenę.

Odejście Sisi nie jest jednak ostatnim rozgrywającym się w akcji *Elisabeth*. Gdy Śmierć przekaze Aniołom martwe ciało cesarzowej, spogląda na Luchenię, który z boku sceny pokazuje gest założenia pętli na szyję – tym samym kłamra narracyjna domyka się w pełni. Wydaje się zresztą, że o ile Elżbieta na końcu każdego spektaklu znajduje jeśli nie szczęście, to przynajmniej spokój, o tyle Lucheni nie ma co na to liczyć. Odchodzi w poczuciu, że jego czyn nie był tak słuszny, jak mu się zdawało, i być może kolejnego dnia musi zacząć tę opowieść od początku.

⁵⁸ W oryginale z *Księżniczki czardasza*: *Mag die ganze Welt versinken, hab ich dich*, a z *Elisabeth*: *Lass die Welt versinken, ich will mit dir ins Nichts ertrinken...*

Dygresja węgierska

Elisabeth to musical bardzo głęboko osadzony w austriackiej pamięci zbiorowej, a jednak po jego wiedeńskiej prapremierze odbyło się wiele inscenizacji poza granicami Austrii. Nie ma tu miejsca na dokładną analizę ich wszystkich, ale warto dla kontekstu i kontrastu przywołać dwie z nich. Obie pochodzą z kraju, w którym Elżbieta i państwo Habsburgów również pełnią ważną funkcję w pamięci zbiorowej. Mam na myśli rzecz jasna Węgry.

Premiera *Elisabeth* wystawionej w 1996 roku przez Budapeszteński Teatr Operetki była istotnym wydarzeniem zarówno w dziejach musicalu na Węgrzech, jak i w rozwoju libretta *Elisabeth*. Nieco już przybliżyłem zmiany w librecie, gdy w rozdziale trzecim pisałem o międzynarodowych triumfach dzieła Kunzego. Teraz czas przyjrzeć się im uważniej, a także zanalizować węgierską inscenizację, by lepiej zrozumieć możliwości tego musicalu jako medium pamięci.

Warto zaznaczyć, że zmiany w librecie oraz nowa inscenizacja miały dwóch różnych autorów – modyfikacje treści sztuki przygotował Kunze, natomiast za inscenizację odpowiadał zespół z Teatru Operetki na czele z reżyserem, Miklósem Gáborem Kerényim. Najprościej podsumować te modyfikacje tak: Kunze stworzył sceny, które pozwalają Węgrom rozliczyć się ze swojego stosunku do Sisi, a Kerényi rozwinął ten wątek w inscenizacji innych fragmentów libretta. Mimo tego polemicznego założenia dbał jednocześnie, by cesarzowa była postacią budzącą większy podziw i sympatię niż w ujęciu Kupfera.

Wersja Kerényiego miała premierę na festiwalu w Segedynie w roku 1996, czyli w tym samym, w którym została przeniesiona na stałą scenę Budapeszteńskiego Teatru Operetki i pozostała w jego repertuarze do drugiej dekady XXI wieku. Trudno ustalić dokładną datę zdjęcia spektaklu z afisza, gdyż odbyło się ono w atmosferze skandalu, w związku z oskarżeniami o molestowanie kierowanymi pod adresem Kerényiego⁵⁹. Ja widziałem tę inscenizację 31.10.2013 roku. Pozostając tak długo w repertuarze, nie przejmowała ona zmian zachodzących w nowszych produkcjach *Elisabeth*. Gdy w Wiedniu Kupfer reżyserował wznowienia sztuki, a wariant Kerényiego wciąż był grany w Budapeszcie, to właśnie węgierski spektakl miał libretto pod wieloma względami bardziej zbliżone do wiedeńskiej prapremiery z 1992 roku.

W porównaniu z tą ostatnią w Budapeszcie do akcji rozgrywającej się między głównymi postaciami dodano cztery sceny. Pierwsza to piosenka miłosna Śmierci *Rondo Czarnego Księcia*, tu jako *Útvesztő minden út (Każda ścieżka jest labiryntem)*, druga – zwrotka Śmierci w finale aktu pierwszego. Doszły także dwie nowe sceny przedstawiające Zofię: jej kłótnia z Franciszkiem Józefem w drugim akcie i krótkie pojawienie się jej ducha po samobójstwie Rudolfa,

⁵⁹ Informacje z rozmów z pracownikami i sympatykami Budapeszteńskiego Teatru Operetki, które prowadziłem w latach 2016–2018.

podczas którego krytykuje ona Sisi za zaniedbanie opieki nad następcą tronu. Ważniejszy dla wymowy spektaklu wydaje się jednak nowy wątek, pokazujący Węgrów i ich niepodległościowe aspiracje. Otwierają go dwie sceny mówione, co w pewnej mierze sugeruje, że został dopisany w ostatniej chwili, być może przez węgierskich realizatorów za zgodą Kunzego, a nie przez samego librecistę.

Najpierw przedstawiciele węgierskiej szlachty kłócą się o parę cesarską podczas jej pierwszej wizyty na Węgrzech. Ich nazwiska nie padają, ale wyraźnie reprezentują oni różne stanowiska: jeden z nich opowiada się za ugodową polityką wobec Austrii, drugi nie może wybaczyć cesarzowi stracenia jego dziadka, trzeci próbuje ich pogodzić, chwalać urodę Sisi i podkreślając, że jest ona sojuszniczką Węgrów, a ponadto potrafi im pomóc w zyskaniu większych wpływów. Scena kończy się bez jasnego rozstrzygnięcia, płynnie przechodząc w rozmowę o pięknie i stanie zdrowia cesarzowej, obecną też w innych inscenizacjach *Elisabeth*. Ci sami szlachcice wracają w trakcie koronacji Franciszka i Sisi na króla i królową Węgier. Tym razem dowiadujemy się, że ten niezadowolony to Batthyány, zapewne Elemér Batthyány, syn polityka skazanego na śmierć po Wiośnie Ludów⁶⁰. Ta dyskusja przebiega podobnie – Batthyány wciąż twierdzi, że kompromis tylko przedłużył łańcuch Węgier, jego ugodowy rozmówca cieszy się z osiągniętej równości, a próbujący ich pogodzić starszy szlachcic znów chwali piękno oraz polityczne wpływy Sisi. Ponownie ich dialog zostaje przerwany przez tłum Węgrów, gdy zaczyna się piosenka *Elżbieta niech żyje*.

Gdy Węgrzy ci wrócą na scenę, nie będą już dyskutowali o cesarzowej, lecz o Rudolffie. Po piosence *Cienie się wydłużają* Śmierć prowadzi arcyksięcia na tajne spotkanie węgierskich magnatów, na którym spośród bohaterów z poprzednich scen obecny jest wyłącznie Batthyány. Przekonują oni Rudolfa, że przyszłość państwa wymaga działania przeciwko Franciszkowi Józefowi, w efekcie czego następca tronu podpisuje deklarację otwartego oporu wobec własnego ojca. W momencie gdy Rudolf składa podpis, Węgrzy deklarują (czego on oczywiście nie słyszy), że jeśli zamach się uda, pozwolą mu rządzić kilka lat, a następnie obalą, a jeżeli nie, to zupełnie się od niego odetną. Agenci cesarscy przejmują pismo i rzeczywiście cierpi z tego powodu tylko Rudolf – nazwany teraz zdrajcą. Wszyscy doradcy cesarza obiecują, że nikt na zewnątrz nie dowie się o udziale jego syna w antycesarskiej akcji.

Dla libretta *Elisabeth* wydaje się charakterystyczne, że poprawki Kunzego w wersji węgierskiej czynią postaci z narodu jej odbiorców ważniejszymi graczami w akcji musicalu, ale przedstawiają ich krytycznie. W pierwszych dodatkowych scenach Węgrzy chwalą urodę Sisi i porównują jej sytuację z własną, ale zarazem zauważają, że cesarzowa może być pomocna w odzyskaniu niezależności. Pisząc scenę zdrady Węgrów, Kunze ukazał ich jako interesownych i niegodnych zaufania, gotowych nadużyć ofiarości Rudolfa

⁶⁰ Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 282–283.

w imię swoich partykularnych nacjonalistycznych interesów. Z zachowaniem proporcji można stwierdzić, że scena spisku ma podobny wydźwięk dla Węgrów, co piosenka *Nienawiść* dla Austriaków. Obie pokazują, jak wolnościowe ideały czasami prowadzą do nikczemnych zachowań, choć oczywiście gotowość do zdradzenia Rudolfa to czyn zły w dużo mniejszej skali niż zapowiadane przez *Nienawiść* zbrodnie nazizmu. Obie zresztą są reprzyzami rewolucyjnej pieśni *Mleko* z pierwszego aktu. Podobne jest nawet to, że obie sceny istnieją na granicy między fikcją a historią. *Nienawiść* zaczyna się od prawdziwych haseł dziewiętnastowiecznych austro-niemieckich nacjonalistów, ale przedstawia ich ewolucję w dwudziestowiecznych nazistów. Spisek Rudolfa z Węgrami jest z kolei, jak przyznaje Kunze, wyłącznie jedną z hipotez tłumaczących jego ostateczne skłócenie z rodziną i samobójstwo⁶¹.

Zdumiewa także to, jak dobitnie owa scena znów pokazuje, że Rudolf jest w stanie zastąpić Sisi w różnych ważnych fragmentach, co pozwala zarysować historię nie tylko jej jako jednostki, ale też systemu, w którym się znajdowała. Biorąc pod uwagę sympatię Sisi względem Węgrów, można by oczekiwać, że w librecie pojawi się jakaś istotna scena spotkania z nimi, być może nawiązująca do przyjaźni cesarzowej z węgierskim politykiem Gyulą Andrássem⁶². Tymczasem relacja Elżbiety z tym narodem została rozbudowana jedynie o dwie sceny, w których Węgrzy komentują ją i jej polityczną przydatność. Podobnie jak w Prologu i wielu urywkach prapremierowej *Elisabeth*, protagonistka jest ważna jako osoba ogniskująca nadzieje i oczekiwania innych, a nie samodzielnie działająca postać. Finał tego wątku rozgrywa się z udziałem nie cesarzowej, lecz jej syna. Ponownie okazuje się, jak łatwo przenieść elementy relacji Sisi ze Śmiercią na Rudolfa. Większość sceny spotkania ze spiskowcami rozgrywa się do melodii *Mleka*, ale w kluczowym momencie, gdy Węgrzy naciskają na księcia, melodia zmienia się w refren *Der letzte Tanz* (*Ostatniego tańca*) Śmierci. W tej chwili jedyny raz dołącza ona do chóru konspiratorów, by pomóc im popchnąć arcyksięcia do zamachu stanu.

Nie zmienia to faktu, że inscenizacyjnie oraz fabularnie Sisi ma w węgierskiej produkcji dużo więcej wolności i władzy niż w prapremierowej wersji Kupfera. Od pierwszych scen jest pokazywana w ruchu, często też zmusza inne postaci do podążania za nią. Choreografia *Jak ty* pozwala na ukazanie większej żywotności cesarzowej, aniżeli uczyniono to w wiedeńskich inscenizacjach. W kolejnej scenie protagonistka huśta się z boku sceny, co zmusza resztę bohaterów do przejścia ku prawej stronie, by móc ją obserwować i strofować. Jej niezależność i ruchliwość są szczególnie podkreślone podczas wykonywania piosenki *Należę tylko do siebie*. Przechodzi wtedy przez wszystkie miejsca, w których rozgrywała się akcja ostatnich fragmentów,

⁶¹ Moja rozmowa z Michaeliem Kunzem w sierpniu 2018 roku.

⁶² Opis relacji Elżbiety z Andrássem w książce Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 198 i dalsze.

obecne jednocześnie w przestrzeni teatru dzięki umiejscowieniu na różnych ćwiartkach sceny obrotowej. W wieńczącej pierwszy akt repryzie tej piosenki umieszczona na środku platforma wynosi ją prawie pod sufit teatru. W związku z tym Śmierć i Franciszek Józef sięgają ku niej z niższych pozycji – cesarz z godła Habsburgów, a jego rywalka z wieży, która nieustannie symbolizuje jej obecność w spektaklu.

Właśnie – rywalka. W wiedeńskiej inscenizacji Śmierć można postrzegać jako wymysł Sisi, sposób, w jaki kobieta interpretuje upadek świata wokół siebie i swoją w nim rolę. W wersji węgierskiej tak jednak nie jest. Oglądając wariant Kerényiego, trudno mieć wątpliwości, że Śmierć jest realnie istniejącym i działającym bytem. Widać to w finale pierwszego aktu, gdzie Śmierć i Franciszek Józef wyciągają ręce ku protagonistce z przeciwnych stron sceny jako równorzędni rywale. Przede wszystkim zmianę tę sygnalizuje jednakże pierwsze spotkanie Elżbiety i Śmierci. W pierwszych wiedeńskich inscenizacjach Śmierć po wypadku Sisi milcząco odnosiła ją do łóżka. Ta budziła się w nim i śpiewała krótką repryzę *Wie du* pokazującą, że dojrzała przybyszke i zaczęła kojarzyć ją z wolnością. Śmierć natomiast odchodziła. Piosenka *Útvesztő minden út* odwraca tę dynamikę. To Śmierć przyznaje, że dostrzega w kobiecie coś niezwykłego i pociągającego. Jak się zdaje, to dobrze podsumowuje różnicę między cesarzową w austriackich i węgierskich premierach *Elisabeth*. Wiedeńska Sisi jest wyjątkowa zwłaszcza przez to, co widzi i jak rozumie świat – wyróżnia ją świadomość. Budapeszteńska zaś jest bardziej aktywna i wyróżnia ją to, co robi. O ile zresztą większość węgierskiego libretta jest dość wiernym przekładem niemieckich piosenek i dialogów, o tyle główna piosenka Sisi, *Należę tylko do siebie*, w węgierskiej wersji *Az már nem én lennék* (*To bym już nie była ja*) różni się znacząco od oryginału. Bardziej podkreśla łączność bohaterki ze światem i pragnienie bezpośredniego doświadczenia, szczególnie widoczne we fragmencie: „Świat jest mi domem, chmury są paniami. Gdybym czerpała wiedzę tylko z książek, to już nie byłabym ja” – w wiedeńskich inscenizacjach protagonistka śpiewa tutaj: „[Nie chcę] od kołyski aż po grób być dotykana spojrzzeniami. Uciekam, gdy czuję wzrok obcych, bo należę tylko do siebie”.

Aktywniejsza, częściej poruszająca się po scenie, mająca też bardziej dominującą pozycję wobec Śmierci cesarzowa wydaje się świetnie pasować do wyobrażenia o Sisi jako o zbuntowanej przeciw Wiedniowi i dworskiej etyce przyjaciółce Węgrów. W budapeszteńskiej inscenizacji ta postać jest więc bliższa wyobrażeniom widowni o niej. Czy jednak jest bardziej pozytywna niż w Wiedniu? Mam wrażenie, że nie, ale jest jako taka postrzegana przez publiczność. Wersja Kerényiego zawiera wszystkie sceny, w których cesarzowa krzywdzi i rozczarowuje swoich bliskich, ale nie są one ostrzejsze niż w Wiedniu. Jednocześnie opisane wyżej zmiany inscenizacyjne dają nowe okazje, by celebrować Sisi i jej kibicować. Realizatorzy pragnęli chyba, żeby to afirmacja uwielbianej przez Węgrów władczyni była ostatnim wspomnieniem

widzów. Grająca ją aktorka do ukłonów wychodziła w kostiumie ze sceny koronacji na królową Węgier, włącznie z repliką węgierskiej korony – ten finalny akcent podkreślał, że protagonistka jest „ich” bohaterką.

Scenografem inscenizacji w Budapeszcie był György Szegő. Trudno analizować użyte przez niego symbole tak szczegółowo, jak scenografię Schavernocha w inscenizacji Kupfera, bowiem mniej odwołuje się ona do pamięci widzów o miejscu akcji. Nie ma w tym niczego dziwnego – większa część akcji wciąż toczy się w Wiedniu, którego zabytki są mniej znane publice z Segedynu czy Budapesztu niż wiedeńczykom. Podobna do wiedeńskiej gra znanymi widowiskami pojawia się rzecz jasna tylko w scenach dziejących się w stolicy Węgier. Pierwsza rozmowa węgierskich magnatów rozgrywa się na tle pocztówki z ówczesnego Budapesztu, która potem rozdzieliła się na dwie części, by ukazać kołyskę z martwą córką Sisi. Przy koronacji pary cesarskiej nie powraca tak wyraźny symbol miasta, ale ikonografia związana z cesarzową łączy się z Węgrami inaczej. W piosence *Kicz* obserwatorzy koronacji dostrzegają Luchenię i kupują od niego tandetne suweniry. Podobnie jak w Wiedniu, może to świadczyć o tym, że powiązany z Sisi kicz rządzi i na widowni, i na scenie. Równie dobrze można jednak czytać ten ustęp samokrytycznie – sugeruje on, że uwielbienie Węgrów dla „ich” Sisi już za jej życia było sztuczne i tandetne. To następny moment, w którym inscenizacja z Budapesztu obchodzi się z cesarzową dość łagodnie, ale z Węgrami ostro. Krytyka pod jej adresem jest wystosowywana przez Luchenię, któremu trudno do końca ufać. Problemem wydaje się nie tyle to, że ona kreuje swój kiczowaty wizerunek, ile raczej to, że właśnie taki obraz chcą widzieć i kupować Węgrzy.

Choć węgierska inscenizacja nie pokazywała upadku Wiednia, nastrój zbliżającej się apokalipsy był w niej widoczny. Scenografię umieszczono na platformie obrotowej pozwalającej zbudować w przestrzeni scenicznej równocześnie cztery miejsca akcji. Zazwyczaj były to: gabinet cesarza, sypialnia Sisi, jakieś publiczne miejsce spotkań (kawiarnia, rynek itp.) oraz wieża Śmierci – górująca nad resztą struktura, z której ta bohaterka wychodziła w większości scen, tak samo jak z trapu statku w inscenizacji Kupfera. Wieża tylko na początku i na końcu była ulokowana z przodu sceny, ale dzięki swojej wysokości pozostawała zawsze widoczna, co potęgowało poczucie wszechobecności Śmierci w akcji musicalu. Co więcej, inne miejsca akcji zbudowano z żelaznych, witrażowych konstrukcji, wypełnionych jednak nie szkłem, lecz materiałem wyglądającym na papier lub tkaninę. Sprawiało to wrażenie, że sceniczny świat jest delikatny i grozi mu zniszczenie, zwłaszcza że w wielu scenach był obecny otwarty ogień.

Najnowsza historia *Elisabeth*

I w Austrii, i na Węgrzech omawiane wyżej inscenizacje nie są bynajmniej najnowszymi scenicznymi interpretacjami *Elisabeth*. Najpierw krótko o Węgrzech:

Teatr Narodowy w Jawarynie (Győr), mieście na północnym zachodzie kraju, wystawił nową inscenizację musicalu Kunzego i Levaya w reżyserii Pétera Forgácsa w grudniu 2019 roku. Widziałem ją dwukrotnie i uderzyła mnie nieomalże totalna ahistoryczność scenografii w porównaniu z wcześniejszymi realizacjami w obu krajach. Akcja opierała się na librecie wiedeńskiego wznowienia z 2012 roku z dodatkiem dwóch rozmów między Węgry napisanych na potrzeby inscenizacji Budapeszteńskiego Teatru Operetki z roku 1996, ale już bez sceny ich spisku z udziałem Rudolfa. Wersja ta była w zupełności pozbawiona odniesień do konkretnych miejsc, wydawała się raczej baśnią o skraju świata ludzkiego i (nad)naturalnego. Głównym elementem scenografii były bramy ozdobione kwiatami, ustawione z boku oraz z tyłu, a w kilku szczególnie emocjonujących miejscach partytury dodano nieobecny gdzie indziej odgłos grzmotu. Mam wrażenie, że taki zamysł scenograficzny wynikał z reinterpretacji roli Śmierci, która w zwiewnych szatach i z lekko odbłaskowym makijażem mogła się kojarzyć bardziej z Oberonem ze *Snu nocy letniej* niż z gotycką personifikacją śmierci z Wiednia. Takie przekształcenie jest zresztą dość adekwatne w kontekście libretta *Elisabeth*, które w piosence *Nic, nic, zupełnie nic* wspomina marzenie historycznej Sisi, by być Tytanią.

Oglądając tę inscenizację, odniosłem też wrażenie, że mocno podkreśla ona niewinność cesarzowej i jej relacji ze Śmiercią. Związek kobiety z Franciszkiem Józefem jest od początku przedstawiany jako nieprzemyślany i pozbawiony prawdziwego zaangażowania. Jej relacja ze Śmiercią wydaje się dużo prawdziwsza. Co więcej, krzywdą, którą Sisi wyrządza swoim bliskim, zdaje się z kolei bardziej abstrakcyjna. Gdy Rudolf przyjeżdża, by w piosence *Gdybym był twym lustrem* prosić ją o wsparcie, matka odprawia go, stojąc w środku okrągłego parawanu, oświetlona ostrym światłem. Miałem nawet wątpliwość, czy to rzeczywiście odtrącenie, czy tylko coś, co Rudolf sobie wyobraża.

Wyszedłem ze spektakli w Jawarynie z poczuciem, że była to sztuka bardzo dopracowana i dobrze zagrana, ale daleko odchodząca od pierwotnych założeń Kunzego. Tak przedstawiona *Elisabeth* wydawała mi się oderwana od dramatycznego i historycznego potencjału libretta. Dla moich badań *Elisabeth* z Jawaryna jest ważna przede wszystkim dlatego, że pokazuje pewną ogólną tendencję w ewolucji spektaklu.

Okazuje się, że libretto najnowszej wiedeńskiej wersji po oddzieleniu od nawiązującej do lokalności scenografii z premier Kupfera pozwala opowiedzieć historię Sisi jako „baśń dla dorosłych”, ale w nieco innym znaczeniu, niż miał na myśli Levay w kontekście prapremiery: jako oderwaną od historycznych konkretów archetypiczną opowieść o wyborze między jawą a snem, światem zewnętrznym a wewnętrznym. To raczej kwestia nie tylko decyzji reżyserskich Forgácsa i jego zespołu, lecz także zmian w librecie: od premiery nie została dodana ani jedna scena związana z wydarzeniami historycznymi, za to portrety psychologiczne poszczególnych postaci oraz zależności między nimi są nakreślane coraz precyzyjniej. Zwłaszcza relacja Sisi ze Śmiercią staje

się intensywniejsza, bardziej przypomina konwencjonalny romans. Pisałem wyżej, że Elżbieta z prapremierowej wersji wiedeńskiej wydaje się niezwykła przede wszystkim dlatego, że dostrzega Śmierć, a w pierwszej inscenizacji węgierskiej bardziej przez to, co Śmierć dostrzega w niej. Wariant z Jawaryna dodatkowo wzmacnia tę drugą interpretację, wprowadzając kłótnię Sisi ze Śmiercią w piosence *Gdy chcę tańczyć* oraz pokazując za pomocą scenografii, że głównym tematem spektaklu jest przenikanie do świata realnego innej, fantastycznej rzeczywistości reprezentowanej przez Śmierć.

W momencie oddawania tej książki do druku odbyła się niedawno na Węgrzech kolejna inscenizacja *Elisabeth*, tym razem w Kecskemét, jej reżyserem został Vajk Sente. Cesarzową grają na przemian dwie aktorki, które sprawdziły się już w tej roli – Lilla Polyák, jedna z odtwórczyń tej postaci w inscenizacji z Budapesztu, oraz Réka Bori kreująca ją też w wersji z Jawaryna. Również János Szemenyei powtarza swoją rolę Luchieniego, w którego wcielał się już w Jawarynie. W związku z pandemicznymi ograniczeniami nie udało mi się jednak dotrzeć na spektakl i ustalić, czy ta zbieżność aktorów oznacza, że nowa węgierska *Elisabeth* nawiązuje w jakiś sposób do wcześniejszych interpretacji.

Wróćmy teraz do Austrii, gdzie także powstała dużo nowsza inscenizacja *Elisabeth*.

Koncert w Schönbrunn

Koncertowa inscenizacja *Elisabeth* na dziedzińcu wiedeńskiego pałacu Schönbrunn przedstawia podobne spojrzenie na akcję tego musicalu, co produkcja z Jawaryna. Na pozór jest to nieintuicyjne, gdyż inscenizowanie historii Sisi i rozpadu Austro-Węgier przed jednym z dwóch głównych habsburskich pałaców może wydawać się performansem *site-specific*. Taka forma występu zakłada zbieżność między jego tematyką a nieteatralnym miejscem wystawienia go i zazwyczaj tworzy z tego pokrewieństwa część znaczeń spektaklu. Dla Carlsona performanse *site-specific* to takie, które wykorzystują pozateatralną pamięć widowni związaną z danym miejscem⁶³ – i w tym znaczeniu *Elisabeth* z Schönbrunn niewątpliwie jest takim wydarzeniem. Mam jednak wrażenie, że ta realizacja afirmuje obiegowe, turystyczne skojarzenia z pałacem, nie próbuje ich podważać czy niuansować.

Elisabeth na dziedzińcu Schönbrunn była opisywana jako koncertowa inscenizacja (*konzertante Aufführung*) musicalu. Reżyserem tej nowej wersji został Gil Mehmert, mający doświadczenie zarówno w musicalu, jak i operze. Pierwotnie koncert był zapowiadany jako jednorazowe wydarzenie, prezentowane w dwa lipcowe wieczory 2019 roku. Już jednak na pierwszym koncercie ogłoszono,

⁶³ Marvin Carlson, *The Haunted Stage...*, s. 134.

że zostanie ono powtórzone w roku 2020 – pandemia pokrzyżowała te plany, obecnie kolejne inscenizacje są zaplanowane na 30.06 oraz 1 i 2.07.2022 roku.

To jedyna inscenizacja *Elisabeth*, przed omówieniem której potrzebuję wspomnieć o publicznych reakcjach na jej ogłoszenie. Po raz pierwszy miałem bowiem okazję śledzić je na bieżąco dzięki wiedeńskim znajomym, a także postom potencjalnych widzów w mediach społecznościowych⁶⁴. Najwyraźniej stołeczni fani musicalu czuli, że to nie jest ich *Elisabeth*, że spektakl został im w pewnym sensie odebrany. Narzekali na wysokie ceny biletów i na to, że ich sprzedaż zaczęła się przed ogłoszeniem obsady. Wyrażali obawę, że to będzie czysto komercyjne wydarzenie mające żerować na reputacji *Elisabeth* jako spektaklu, a po ogłoszeniu obsady – także związanych z nią od lat aktorów i aktorek. Bilety na wersję koncertową były droższe od tych na inscenizacje w An der Wien oraz Raimund Theater, a co więcej – nie można było kupić tanich wejściówek na miejsca stojące, które są normą w wiedeńskich teatrach. Szczególnie uderzyło mnie, że fani niepełnosprawni ruchowo komentowali ten spektakl w mediach społecznościowych jako niedostosowany do ich potrzeb. Było to tym bardziej przykre, że podczas moich wizyt w wiedeńskich teatrach wielokrotnie widziałem, że osoby ze wszelkimi niepełnosprawnościami mogą liczyć na przystosowane do ich potrzeb miejsca oraz pomoc obsługi. Śledząc kolejne ogłoszenia o spektaklu oraz reakcje wiedeńskich fanów musicalu, miałem wrażenie, że ta inscenizacja czyni z *Elisabeth* ekskluzywny towar i utrudnia ludziom dostęp do niego, a mówiąc językiem Fiske’a – przesuwając ten musical z obszaru kultury popularnej ku hegemonicznej.

Po ogłoszeniu obsady okazało się, że prawie wszyscy występujący to aktorzy znani z wcześniejszych kreacji w *Elisabeth*. W rolę tytułową wcielała się Pia Douwes, pierwsza i najsłynniejsza odtwórczyni tej roli, grająca cesarzową nie tylko w prapremierowej inscenizacji Kupfera, lecz także w prapremierze w swojej rodzinnej Holandii oraz w niemieckich inscenizacjach w Essen, Stuttgartarcie i Berlinie. Jako Franciszek Józef towarzyszył jej Viktor Gernot, również prapremierowy odtwórca tej roli, zaś Śmierć i Rudolfa grali bardzo ciepło przyjęci w nowszych niemieckojęzycznych inscenizacjach Mark Seibert i Lukas Perman. Z głównych postaci jedynie Luchenię kreował aktor niekojarzony wcześniej z tym bohaterem, David Jacobs. Ta propozycja mogła być jednak dla wiedeńczyków atrakcyjna, gdyż niedługo przed koncertem stał się on sławny, grając rolę tytułową w stuttgardzkiej inscenizacji disneyowskiego *Dzwonnika z Notre Dame*.

Omawiam obsadę tak szczegółowo, ponieważ dobór aktorów wydaje się tu ważny z punktu widzenia tego, czym chcieli przyciągnąć publiczność

⁶⁴ Historię tej inscenizacji i jej ogłoszeń opisuję na podstawie własnych wizyt na niej w lipcu 2019 roku, informacji ze strony Vereinigte Bühnen Wien: <http://vbw.at> (dostęp 1.06.2021) oraz postów i komentarzy na stronie wydarzenia na Facebooku: <http://www.facebook.com/elisabethdasmusical> (dostęp 1.06.2021).

organizatorzy wydarzenia. Widzów miała zwabić z jednej strony niezwykła lokalizacja spektaklu, z drugiej – sławna obsada, w znakomitej większości sprawdzona już w tych rolach. Decydując się na nowy sposób prezentacji *Elisabeth* zamiast na kolejną inscenizację w teatrze, właściciele praw autorskich postawili więc na gwiazdy, które ten musical wykreował, oraz na miejsce, które choć niewątpliwie mocno związane z habsburską przeszłością Austrii, raczej utwierdza jej mit, niż go dekonstruuje. Muzeum Sisi, które prezentuje zniuansowany obraz tej postaci, mieści się wszak w drugim pałacu, Hofburgu, i nie jest najbardziej rzucającą się w oczy atrakcją tego zabytku. Schönbrunn olśniewa swoich gości habsburskim przepychem, a o cesarzowej przypomina w nim głównie to, że bilet pozwalający zwiedzić wszystkie atrakcje obu pałaców nazywa się Sisi Ticket.

Biorąc pod uwagę głosy o tej inscenizacji, spodziewałem się widowiska mającego przede wszystkim olśnić widza rozmachem Schönbrunn i sceny. Ogromnie zaskoczyło mnie, że wersja Mehmerta była precyzyjnie wyreżyserowana pod względem psychologicznym, a przy tym w wielu aspektach bardziej kameralna niż premiery Kupfera w An der Wien i Raimund Theater. Poza głównymi bohaterami zespół aktorski składał się tylko z ośmiu innych wykonawców, więc sceny zbiorowe były mniej imponujące niż w inscenizacjach z wiedeńskich teatrów. Scenografia ograniczyła się do wielkiej pustej ramy, w której zazwyczaj pojawiała się Śmierć, a czasami też Sisi. Na widowni rozstawiono cztery telebimy, które transmitowały zbliżenia na postaci dla widzów siedzących dalej. Niekiedy pokazywano na nich mapy i zdjęcia związane z obecną akcją – na przykład w Prologu były na nich ukazane zdjęcia wybranych wiedeńskich zabytków, które w wersji teatralnej stanowiły część scenografii. Poza tym w Prologu i epizodzie *Na pokładzie tonącego świata* wykorzystano pirotechnikę, a w scenie koronacji cesarza i cesarzowej w Budapeszcie postaci te przyjechały na miejsce w prawdziwej otwartej dorożce. Było to rzecz jasna niezwykle efektowne, ale tego typu widowiskowe akcenty pojawiły się tylko trzykrotnie w całym czasie trwania koncertu i nie były jego głównym elementem.

Głównym elementem były zaś bardzo precyzyjnie wyreżyserowane interakcje między najważniejszymi postaciami sztuki. Przypuszczam, że decyzja, by położyć na to nacisk, wynikała z pracy z mającymi duże doświadczenie w swoich rolach aktorami. Istotnym czynnikiem mogła być także obecność telebimów, które znacznie ułatwiały wszystkim dostrzeżenie detali akcji scenicznej. Tym samym pozwoliły Mehmertowi pracować nad detalami gry aktorskiej w sposób zbliżony do filmu niż koncertu na wielkiej scenie. Jednocześnie był to jednak następny element wykluczający część widowni, gdyż tylko pierwsze rzędy mogły śledzić akcję w całości ze sceny, osoby siedzące dalej musiały raczej patrzeć na telebimy, by widzieć cokolwiek. Ja sam, obecny na obu koncertach w 2019 roku, raz blisko sceny, a raz w środku widowni, miałem z nich skrajnie różne doświadczenia. Siedząc bliżej, mogłem śledzić akcję bezpośrednio, dalej – byłem skazany na zapośredniczenie przez telebimy,

które swoimi zbliżeniami przyciągały uwagę do detali gry aktorskiej, ale odciągały od sceny i stojącego za nią pałacu.

Libretto spektaklu zostało skrócone w porównaniu z ostatnią inscenizacją Kupfera w Raimund Theater i, co znaczące, skróceniu temu poddano w większości sceny zbiorowe. Rozmowa cesarzowej z duchem jej ojca to jedyna usunięta interakcja między głównymi bohaterami musicalu. Poza nią skasowano pojedyncze zwrotki różnych piosenek grupowych – to kolejny sposób, w jaki inscenizacja Mehmerta kierowała uwagę widzów ku relacjom między najważniejszymi postaciami, rezygnując z przedstawienia społecznych wydarzeń zarówno w warstwie inscenizacji, jak i libretta.

Opisane zmiany i decyzje inscenizacyjne skłaniają mnie do diagnozy, że realizacja *Elisabeth* z Schönbrunn odwoływała się do historii Austrii czy dziejów pałacu w bardzo ograniczonym stopniu. Do czego się więc odnosiła? Do *Elisabeth*. Wydobyła z libretta przede wszystkim międzyludzki dramat, który stworzył w nim Kunze i który łatwo można sobie wyobrazić, rozgrywający się między historycznymi lub fikcyjnymi postaciami. Ukazała go też niezwykle atrakcyjnie dzięki popularnym aktorom kojarzonym z tym spektaklem. To niewątpliwie ogromny sukces Kunzego i Levaya – stworzyli dzieło, które w niemieckim obszarze językowym (oraz w Japonii, Korei i na Węgrzech) stało się musicalem-marką podobnym *Upiorowi w operze*, *Kotom* czy *Nędznikom*.

Szczególnie widać to na przykładzie relacji Elżbiety ze Śmiercią, która w najnowszych inscenizacjach przypomina zwyczajny, międzyludzki romans, a zaangażowanie się w niego staje się naczelnym dylematem bohaterki. Uderza mnie to, że głównym elementem inscenizacji zarówno w koncertowej interpretacji na dziedzińcu Schönbrunn, jak i teatralnej wersji z Jawaryna jest rama, którą najczęściej wykorzystywano jako przejście między światem żywych i umarłych. Decyzja, czy podążyć za Śmiercią, staje się nie tylko ważnym dylematem Sisi, ale też podstawowym składnikiem porządkującym sceniczny świat.

Sądzę, że ta zmiana także osłabia potencjał *Elisabeth* jako wypowiedzi o historii. Dlaczego? W pierwotnym zamyśle Kunzego oraz Kupfera Śmierć była postacią, która przedstawiała Elżbiecie wizję jej czasów jako momentu upadku i rozpadu pewnej epoki. Chcę nawet zaryzykować stwierdzenie, że Śmierć w inscenizacjach Kupfera – zwłaszcza w prapremierze z 1992 roku – jest bliska Aniołowi Historii z pism Waltera Benjamina, który widzi dzieje jako ciąg katastrof. Śmierć również wydaje się postrzegać historię negatywnie, ujawniać przed cesarzową jej katastrofalny czy niemal apokaliptyczny wydźwięk. W prapremierowej wersji stawką staje się bodaj to, czy Sisi odejdzie ze świata, którego zagładę jako jedna z nielicznych przeczuwa. W nowszych inscenizacjach, wraz ze zmianami libretta, akcent przesuwają się ku temu, czy odejdzie ze Śmiercią. Abstrakcyjna rama z Schönbrunn i jej porośnięte roślinnością odpowiedniki z Jawaryna zdają się pomniejszać wszelką historyczność tej decyzji, czyniąc z niej archetypiczny wybór, który mógłby się zdarzyć gdziekolwiek.

Kobieta i jej epoka?

Odpowiedź na pytanie, jakim głosem o przeszłości jest *Elisabeth*, okazuje się trudna, bowiem różne inscenizacje są odmiennymi wypowiedziami o dużej złożoności. Dlatego też w tej książce skupiłem się tylko na inscenizacjach Kupfera, inne warianty austriackie i węgierskie jedynie przybliżając dla zbudowania pełniejszego kontekstu. Prapremiera i wznowienia Kupfera były raczej kolejnymi wersjami tej samej inscenizacji niż nowymi projektami – ale już w obrębie tych interpretacji można dostrzec wyraźne przesunięcia.

Tym, co nie zmieniło się mimo następujących po sobie inscenizacji Kupfera, jest ogromny potencjał libretta pozwalający na mówienie o przeszłości i współczesności Austrii krytycznie i jednocześnie spektakularnie. We wszystkich wersjach w jego reżyserii spektakl otwierało upiorne i widowiskowe zmarłychwstanie cesarskiego Wiednia, którego arystokracja ukazywała się publicznie jako animowane przez Lucheniego lalki lub żywe trupy. Uważam takie otwarcie za pamięciowe, a nie tylko historyczne, ponieważ stanowiło ono połączenie przeszłości z teraźniejszością. „Nieumarła” szlachta była przedstawiana przez Lucheniego jako współcześni Elżbiety, ale scenografia, na tle której powstawała z martwych, pokazywała miejsca, które do dzisiaj są turystycznymi ikonami Wiednia. Zastosowany przez twórców gotycki sztafaż pozwala zaburzyć porządek czasowy i postawić pytanie, na ile te zjawiające się pośród ikon Wiednia duchy są w nim obecne i dziś – a w konsekwencji też, na ile Austria zmieniła się od ich czasów, a na ile wciąż rządzą w niej przedstawione w kolejnych scenach *Elisabeth* zaściankowość i opresyjny konserwatyzm.

Pisząc ten rozdział, czułem, że poświęcam nieproporcjonalnie mało czasu Elżbiecie, za to nad wyraz dużo Rudolfowi. Wynikało to z założenia, że *Elisabeth* jest moim zdaniem ważną wypowiedzią o opresyjności struktury społecznej w Austrii Habsburgów – i być może również we współczesnej. Najbardziej przejmującym dowodem na to jest właśnie Rudolf, w kilku scenach z jego udziałem twórcy skondensowali wiele elementów wątku jego matki i postavili ją w pozycji sprawczyni, a nie tylko ofiary.

Elisabeth nie oferuje oczywistej recepty na austriackie bolączki. Przedstawia Habsburgów jako nieskutecznych i pełnych uprzedzeń, ale buntujące się przeciwko nim masy, początkowo mogące budzić sympatię widzów w piosence *Mleko*, w drugim akcie zostają ukazane jako protoplaści nazizmu. W piosence *Nienawiść* hasła dziewiętnastowiecznych niemieckich nacjonalistów przechodzą w hitlerowskie okrzyki. Pod względem prezentowania struktury społecznej i ideologii *Elisabeth* przypomina twórczość autorów „kałających własne gniazdo”. O ile jednak ci często operują estetyką szoku, o tyle musical Kunzego atakuje porządek Austrii w bardziej estetyczny, wykorzystujący gotyckie strategie narracyjne sposób. W dodatku lokuje te problemy w ponadstuletniej przeszłości i jedynie sugeruje, że miały dalszy ciąg w XX wieku – a więc być może też współcześnie – nie wskazując jednakże tego wprost.

Ewoluuje za to pozycja tytułowej bohaterki względem tego wątku. Sisi staje się bardziej aktywną postacią, w kolejnych wersjach libretta jest w stanie wyrażać siebie na nowe sposoby dzięki wprowadzeniu przez twórców dodatkowych piosenek. Daje się przy tym odczuć, że wraz z kolejnymi wiekańskimi premierami Elżbieta jest coraz słabiej związana z rozgrywającą się wokół niej „radosną apokalipsą”. Wynika to stąd, że głównym łącznikiem między osobistym wątkiem cesarzowej a wątkiem jej cesarstwa jest postać Śmierci, a w nowszych inscenizacjach ich relacja zmienia się, jak już to opisałem powyżej. Śmierć staje się raczej partnerką Sisi zamiast głosem w gło-
wie dającym jej fatalistyczny, apokaliptyczny wgląd w wydarzenia wokół niej.

Pytanie, na które nie umiem jednoznacznie odpowiedzieć, brzmi: czy wymowa tych nowszych wersji jest bardziej czy mniej feministyczna? Z jednej strony rozwinięcie wątków osobistych oznacza, że Elżbieta, a w pewnym stopniu także Zofia, są zaprezentowane wyraźniej wielowymiarowo. Mają więcej do zrobienia i mogą ukazać pełniejszy obraz silnych, aktywnych, ale też ograniczanych przez konwencje społeczne kobiet na dziewiętnastowiecznym dworze Habsburgów. Z drugiej jednak wraz z rozwijaniem osobistych wątków poszczególnych postaci związek Sisi ze Śmiercią nabiera coraz bardziej cech romansu, a co więcej – persona ta staje się wyraźniej męska. W prapremierowej inscenizacji Uwe Kröger był ucharakteryzowany bardzo androginicznie. Główny odtwórca tej roli w najnowszych produkcjach, Mark Seibert, przyznaje w wywiadach, że zespół przygotowujący te inscenizacje chciał uczynić ową postać nieco bardziej „ziemską”. Wyjaśnia też, że zmiana stylistyczna nastąpiła, gdyż relacja Sisi ze Śmiercią ewoluowała w kierunku związku mę-
czyzny z kobietą⁶⁵.

Ewolucja relacji cesarzowej ze Śmiercią wydaje się kolejnym elementem, w którym *Elisabeth* zaczęła się odwoływać do samej siebie, a nie do przedstawianej przeszłości. Jest to niewątpliwie niezwykle dramatyczny wątek, pozwalający ukazać wiele emocji Elżbiety i wykreować dwie imponujące role. Z lektury książki Hamann, materiałów z Muzeum Sisi i innych źródeł próbujących nakreślić stan psychiczny cesarzowej wyłania się obraz osoby, dla której skupienie na niezależności i samorealizacji oznaczało wyrzeczenie się życia erotycznego. Na podstawie badań Hamann zdaje się, że w życiu psychicznym Sisi ważne były marzenia o rozmaitych mitologicznych i fikcyjnych mężczyznach. Obawiam się jednak, że kierunek w rozwoju przedstawiania Śmierci, o którym mówi i który realizuje Seibert, robi z tej osoby głównie obiekt seksualnego pożądania Sisi, a nie – jej pragnienia wolności i odrębności⁶⁶. To czyni opowieść o życiu Elżbiety, jaką prezentuje *Elisabeth*, niepokojąco norma-

⁶⁵ Mark Seibert, *Man muss immer wach bleiben*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2.

⁶⁶ Najwięcej informacji o życiu uczuciowym cesarzowej (bądź jego braku) dostarcza rozdział *Wróżka Tytania* w książce Brigitte Hamann, *Cesarzowa Elżbieta...*, s. 323–357.

tywną, zamkniętą na mniej konwencjonalne lub queerowe odczytania. O wyjątkowości tej postaci historycznej świadczy między innymi to, że romantyczne związki z mężczyznami były w jej życiu prawdopodobnie zupełnie nieobecne, oczywiście poza pierwszymi latami małżeństwa z cesarzem. Ujmowanie tych życiowych poszukiwań w metaforę romansu ze Śmiercią-mężczyzną wydaje się zbytnio upraszczać jej życie wewnętrzne. Co gorsza, opowiada to o niej w patriarchalnym paradygmacie, gdzie kobieta potrzebuje po prostu „odpowiedniego” mężczyzny, którym w nowszych inscenizacjach staje się Śmierć.

Lucheni bardzo pogłębia znaczenie kolejnych fragmentów *Elisabeth* jako wypowiedzi o przeszłości, w pierwszej połowie tego rozdziału ukazywałem wiele kontekstów scen z jego udziałem. Jego narracje i obecność porządkują inscenizację i pozwalają groteskowej przesadzie współlistnieć z gotycką grozą. Nie jest on jednak raczej w stanie nadać całemu spektaklowi fabularnej ciągłości. Nie ma szerszego oglądu, zawsze opowiada i dowcipkuje o tym, co akurat dzieje się na scenie. Zwracam na to uwagę, bo dwa nadrzędne wątki – losy cesarzowej oraz historia jej cesarstwa – potrzebują jakiegoś łącznika. Z biegu akcji wynika bowiem stopniowe oddalanie się, gdy Sisi coraz bardziej oddaje się samorealizacji w separacji od dworu. Tymi zwornikami są w *Elisabeth* Rudolf i Śmierć. Rudolf, ponieważ przeżywa podobne emocje co matka, ale chce być politycznie aktywny, a Śmierć, bo przypomina Sisi o wydarzeniach z życia cesarstwa, a dzięki obecności swoich Aniołów symbolicznie im patronuje.

W konsekwencji wraz ze zmianami w librecie i ukazywaniem relacji Sisi ze Śmiercią jako romansu powiązania między wątkiem cesarzowej a wątkiem jej państwa stają się coraz luźniejsze. Nie będę ukrywał, że to przesunięcie akcentów wydaje się marnować część potencjału *Elisabeth*. W rozdziale drugim pisałem, że przedstawia ona wiek XIX w Austro-Węgrzech czytelnie dla współczesnych Austriaków, dla których wielonarodowa przeszłość ich państwa jest odległą, być może niezbyt dobrze pamiętaną przeszłością. Jako Polak mogę mieć o to lekki żal, może nawet ukazujący mnie jako kogoś zarażonego nostalgią za habsburską Europą Środkową. Wychodząc poza swoją narodową perspektywę, muszę jednak przyznać, że libretto *Elisabeth* ma duży potencjał jako atrakcyjna i zarazem krytyczna wypowiedź o przeszłości i teraźniejszości Austrii. Sądzę przy tym, że utrzymanie tego potencjału wymaga zapewnienia dobrego kontaktu między wątkami Elżbiety i jej państwa, a ewolucja jej historii i udziału Śmierci w niej zaburza tę łączność. Inscenizacja w Schönbrunn i dokonane na jej potrzeby skróty w librecie sugerują niejako, że to losy Sisi i jej relacje z bliskimi oraz Śmiercią są atrakcyjniejsze. W przekonaniu organizatorów koncertu to one skuteczniej zaspokajają oczekiwania fanów *Elisabeth* i są ważniejszą częścią marki, jaką stał się ten musical.

Nie chcę jednak oskarżać o taki stan rzeczy Kunzego, Levaya czy Kupfera. Wydaje mi się, że libretto *Elisabeth* ewoluje w stronę, która znajduje większy oddźwięk i liczniejszą publiczność. Musical ten niewątpliwie zyskał ogromną

popularność wśród fanów gatunku w wielu krajach. Uniwersalny opis prób wyzwolenia Elżbiety i jej relacji ze Śmiercią może być dla widzów ciekawszy niż wydarzenia austriackiej polityki. Warto tu zauważyć, że wszystkie zmiany w librettach późniejszych inscenizacji Kupfera – tej z 2003 roku w An der Wien i z roku 2012 z Raimund Theater – powstały wcześniej na potrzeby innych, zagranicznych wystawień tego musicalu.

Elisabeth zdobyła świetną pozycję w wielu krajach świata jako popularna opowieść o walczącej o własną niezależność cesarzowej. Niewątpliwie jest to ważny temat przedstawiony w librecie, ale równie istotne okazuje się studium rozpadu Austro-Węgier i wpływu tego procesu na jednostki. W tym aspekcie znalazła jednak raczej mniejsze zainteresowanie. Może to wynikać nie tyle z decyzji Kunzego lub Kupfera, ile z tego, że w Wiedniu w okresie premiery *Elisabeth* nie było (i bodaj do dziś nie ma) miejsca na traktowanie musicalu jako krytycznej wypowiedzi o historii i społeczeństwie. Austriackie prace analizujące recepcję dzieła Kunzego nie przywołują żadnych głębszych dyskusji na temat *Elisabeth* jako wypowiedzi w debacie publicznej. Najwidoczniej krytyka skupiła się albo na udowadnianiu, że musical jest z założenia gorszy gatunkowo, albo na chwaleniu bądź krytykowaniu poszczególnych ról i piosenek. Kunze działa w obszarze teatru musicalowego. Pragnie, by jego spektakle były rozumiane i miały publiczność, nic więc dziwnego, że w dalszym rozwoju swojego dzieła skupił się na tych aspektach, które odbiorcy docenili i pokochali.

Elisabeth jako wypowiedź o przeszłości i społeczeństwie, mniej szokująca, ale wciąż krytyczna kuzynka twórczości Austriaków „kalających własne gniazdo”, ma nadal duży potencjał. Nawet jeśli nie był on rozwijany od premiery i w nowszych wersjach libretta jest mniej związany z wątkiem protagonistki, pozostaje istotny i obecny, a także, obawiam się, ciągle nie dość wyraźnie zauważony i opisany przez krytykę oraz badaczy. Mam nadzieję, że bieżący rozdział w pewnym stopniu zmienia ten stan rzeczy. Sądzę też, że brak poważniejszej dyskusji nad *Elisabeth* jako medium pamięci i zarazem wypowiedzi na tematy publiczne to jeden z przejawów austriackiej niechęci do spektakli muzycznych głęboko osadzonych w politycznych i społecznych kontekstach.

Pora zatem przejść do *Mozarta!*, dzieła problematyzującego status teatru muzycznego w Austrii. Podczas analizy trzeba pamiętać, że tytułowy bohater jest postacią ważną dla rozwoju popularnego teatru muzycznego, można nawet udowodnić, że to jeden z protoplastów musicalu. Gdy więc cesarska Austria powstaje z martwych w kolejnym musicalu Kunzego, by opowiedzieć historię najsławniejszego austriackiego kompozytora, rozlicza się nie tylko ze swoim porządkiem społecznym, lecz także z gatunkiem teatralno-muzycznym, za pomocą którego ten rozrachunek zostaje pokazany.

ROZDZIAŁ 5

„Jestem muzyką”: *Mozart!**

Podsumowanie historii powstania

W Wiedniu powstaje musical o cesarzowej Elżbiecie, następnie jego librecista, Michael Kunze, zaczyna dwa kolejne projekty. Jednym jest *Taniec wampirów*, musicalowa adaptacja filmu *Nieustraszeni pogromcy wampirów*, drugim zaś musical o Mozarcie. Reżyser *Tańca wampirów*, Roman Polański, broni w wywiadzie statusu tego gatunku, twierdząc, że *Czarodziejski flet* był musicalem¹. Także inne osoby zaangażowane w tym czasie w wiedeński teatr musicalowy używają porównania do twórczości Mozarta bądź do opery w ogóle, by wyjaśnić, że owa nowsza forma teatralno-muzyczna też jest wartościowa². Jednocześnie w miarę powstawania *Mozarta!* staje się jasne, że *Elisabeth*, jego poprzedniczka, odniosła międzynarodowy sukces, który czyni z Wiednia ważne miejsce na musicalowej mapie świata. I *Elisabeth*, i *Mozart!* są wystawiane w zbudowanym przez librecistę *Czarodziejskiego fletu* – Emanuela Schikanedera – Theater an der Wien, w którym w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku powstawały operetki popularne wtedy na całym świecie, a i dziś regularnie wystawiane. Kilka lat po prapremierze *Mozarta!* władze Wiednia uznają jednak, że An der Wien powinien przekształcić się w teatr operowy.

* Fragmenty tego rozdziału są zmodyfikowaną wersją mojego artykułu *Jak zgubić własny cień? Nawiedzenie przeszłością i przyszłością w musicalu „Mozart!”*, „Facta Ficta. Journal of Narrative, Theory & Media” 2018, nr 1, s. 36–53.

¹ Elisabeth Hirschmann-Altzinger, *Fürst der Finsternis ruft Regisseur. Roman Polanski inszeniert die Musical-Uraufführung Tanz der Vampire* [wywiad z Romanem Polańskim], „Bühne” 1997, nr 10, s. 12.

² Caspar Richter, „Mozart erfand das Musical”. Caspar Richter über Musical und das Orchester „an der Wien”, „Bühne” 2002, nr 3, s. 34; Heidrun Hofstetter, *Eine wilde Nachtmusik* [wywiad z Harrym Kupferem], „Bühne” 1999, nr 10, s. 11.

Zaczynam rozdział o wiedeńskiej inscenizacji *Mozarta!* tym nagromadzeniem faktów, by przypomnieć jego znaczenie oraz powiązanie historii spektaklu z kwestiami prestiżowymi czy wręcz tożsamościowymi dla Austrii i teatru muzycznego. Zagadnienia te są zresztą istotne nie tylko dla Wiednia, lecz także osobiście dla Kunzego. Po premierze *Elisabeth* znalazł się on w pozycji pod pewnymi względami zbliżonej do Mozarta – stał się twórcą popularnego teatru muzycznego rozprzestrzeniającego się z Wiednia na cały świat, a jednocześnie przekonał się, że wiedeńska krytyka może być bardzo nieżyczliwa wobec dzieł, które nie pasują do muzycznych i operowych ambicji tego miasta. *Mozart!* stanowi ważną wypowiedź w tym kontekście. Jak dowodziłem w rozdziale trzecim, z elitarnym statusem opery wiąże się zapominanie o jej mniej wzniosłych aspektach. Tym samym każdy spektakl ukazujący realia życia twórcy operowego wnosi do dyskusji o teatrze muzycznym zasadniczą, ale łatwo zapomnianą perspektywę. Znaczenie mają tu zwłaszcza dzieła, które, jak *Mozart!*, poruszają nie tylko wątki emocjonalnych przeżyć swoich protagonistów (te łatwo stają się romantyczną kliszą), ale także bardziej prozaiczne kwestie zatrudnienia i pozycji społecznej.

Co więcej, omawiane okoliczności powstawania oper nabierają szczególnej wagi w Austrii. Jak pisałem, skupienie na apolitycznej muzyce to jeden z przejawów austriackiej amnezji. *Mozart!* ukazuje polityczne i społeczne warunki genezy najbardziej ikonicznych dla tego kraju utworów muzycznych. Jednocześnie opisuje ich twórcę jako osobę o wyraźnych przekonaniach politycznych i bardzo charakterystycznej osobowości. Byłem w Wiedniu szczerze zdziwiony, że te elementy życia Mozarta w ogóle nie istnieją w przestrzeni publicznej. Zapominaniu o nich w Austrii odpowiada na scenie to, że część tej postaci symbolizująca jego muzykę – „porcelanowe dziecko” Amadé – jest hołubiona, w kontraście do ludzkiego Wolfganga, którego spotykają liczne przejawy pogardy i nieżyczliwości. Austria wydaje się szczególnie gorącym obszarem, gdy chodzi o pamięć, a *Mozart!* to spektakl prezentujący destrukcyjną pracę pamięci niezwykle dojmująco. Triumf Amadé kosztem Wolfganga dobitnie uzmysławia, jak pamięć okazuje się dużo atrakcyjniejsza od historii. Musical nie tylko opisuje tragiczny los austriackiej ikony, ale też potwierdza ostrzeżenia Aleidy Assmann oraz Kerwina Lee Kleina przed pamięcią. Widać w nim, jak oderwana od historii staje się fantazmatem³, i to, jak zastępuje historię dzięki temu, że wydaje się zarazem bliższa i święta, daje wrażenie bezpośredniej obecności i obcowania z sacrum⁴.

To właśnie sprawia, że w mojej ocenie *Mozart!* jest pod pewnymi względami ciekawszy jako medium pamięci o Austrii. Choć porusza mniej kwestii

³ Aleida Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. Piotr Przybyła, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009, s. 139.

⁴ Kerwin Lee Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69, s. 129.

politycznych, główny pamięciowy element – postać Amadé – jest w nim nieusuwalny. Trudno też zmienić jego rolę w życiu Mozarta tak, jak w licznych inscenizacjach *Elisabeth* zmieniała się rola Śmierci w życiu Sisi. Naczelnym konfliktem musicalu jest ten między Wolfgangiem i Amadé, a to, że Amadé stanowi obiegowy wizerunek Mozarta, wpisano w didaskalia libretta. Reżyser być może mógłby to zmienić po negocjacjach z Kunzem, ale zgodnie z moją wiedzą jeszcze w żadnej inscenizacji do tego nie doszło. A że historia Austrii i dzieje teatru muzycznego są nierozzerwalnie splecione, to drugi spektakl Kunzego i Levaya istnieje na fascynującym przecięciu związanych z nią wątków. Dzieło wykorzystuje i rozwija konwencję wypracowaną na potrzeby *Elisabeth*, musicalu o rozpadzie starej Austrii, by pokazać, jak pamięć o ważnej ikonie tego państwa przesłania jej biografię. *Mozart!* powstaje, gdy Wiedeń właśnie powraca do statusu liczącego się w skali świata centrum popularnego teatru muzycznego, stając się częścią tej fali. Zarazem demaskuje to, że taka twórczość zawsze napotykała w Wiedniu problemy – i kilka lat później, po usunięciu musicali z repertuaru An der Wien, te trudności się nasilają. Kunze twierdzi, że w sytuacji scenicznego Wolfganga może odnaleźć się każdy⁵ i w pewnej mierze niewątpliwie tak jest. Biografia Kunzego i innych artystów związanych z rozwojem musicalu w Wiedniu przypomina jednak położenie tej postaci w szczególnym stopniu. Poprzedni rozdział zakończyłem uwagą o marginalnej roli musicalu w Austrii jako wypowiedzi w debacie publicznej. Jestem przekonany, że *Mozart!* również ma duży potencjał, by traktować go jako ważny głos na temat Austrii, a zwłaszcza jej polityki kulturalnej. Obawiam się jednak, że jeszcze nikt nie wykorzystał tego potencjału.

Czy *Mozarta!* warto analizować tak jak *Elisabeth*, skupiając się na głównych założeniach inscenizacyjnych i ich obecności w różnych scenach? Wydaje się, że tak, choć analiza ta będzie mniej rozbudowana niż w przypadku spektaklu o cesarzowej. Wynika to z trzech kwestii. Po pierwsze ponieważ zasadnicza metafora wykorzystana w *Mozarcie!* jest nierozzerwalnie związana z jego pamięciowymi i społecznymi kontekstami, zajmowałem się nią już w drugim rozdziale. Pisałem tam, co symbolizuje Amadé i w jaki sposób powstaje. Po drugie *Mozart!* pod względem struktury scen oraz inscenizacji jest nawiedzany – w Carlsonowskim tego słowa rozumieniu – przez *Elisabeth*. Wiele rozwiązań z niego można dobrze uchwycić, zestawiając je z podobnymi fragmentami tego pierwszego spektaklu. I wreszcie po trzecie w *Mozarcie!* widać więcej scenicznego realizmu. Scen symbolicznych i wysoce stylizowanych jest w nim natomiast mniej niż w musicalu o Elżbiecie. Scenografia często odwołuje się do ważnych miejsc w Wiedniu i Salzburgu przez prospekty i projekcje. Kunze wyjaśnił jednak, że w przypadku tego spektaklu

⁵ Elisabeth Gruber, *Michael Kunze und Sylvester Levay in Gespräch*, w: Elisabeth Gruber, Alexandra Riener, Jasmin Strauß-Aigner (red.), *Programheft von MOZART! im Raimund Theater, Vereinigte Bühnen Wien*, Wiedeń 2015, s. 15.

nie wynikało to z chęci nabudowania wokół tych lokacji jakichś dodatkowych sensów, a po prostu – z konieczności zaznaczenia miejsca akcji⁶. *Mozart!* nie ma też postaci łączącej różne wątki i pobudzającej pamięć widowni tak, jak Lucheni robi to w *Elisabeth*, ale też nie potrzebuje jej, bo nie ma w nim rozległych wątków niezależnych od motywu Wolfganga.

Zastanawiając się nad pamięciowym i politycznym potencjałem *Mozarta!*, warto porównać go z *Nestbeschmutzern*, „kalającymi własne gniazdo” pisarzami omówionymi w rozdziale drugim. Podobieństwa będą tu jednak nieco inne niż w przypadku *Elisabeth*. Głównym związkiem, jaki widzę, jest to, że oni równie często komentują historię i życie społeczne Austrii, ukazując bardzo kameralne historie toczące się z dala od wielkiej polityki. W tekstach Thomasa Bernharda i Martina Pollacka pozostałości nazizmu były zwykle mniej lub bardziej otwarcie przedstawiane, ale w skali dziejów rodzin i miasteczek. Proza Elfriede Jelinek zazwyczaj bezpośrednio dotyczy kwestii genderowych i nacechowanych przemocą, patriarchalnych relacji między kobietami a mężczyznami. Dopiero przy uważniejszym odczytaniu można dojrzeć w niej oskarżenie pod adresem wygodnickiego, konserwatywnego i nieumiejącego przyznać się do winy społeczeństwa Austrii⁷. Nie twierdzę, że celem Kunzego w *Mozarcie!* jest diagnoza austriackiego społeczeństwa, czy to osiemnasto- czy dwudziestowiecznego, na pewno jednak spektakl ten pozwala zrozumieć inne problemy niż tylko koleje życia Mozarta i jego rodziny. Co więcej, skupienie się właśnie na ich dziejach być może pozwoli uchwycić procesy, które umykają tak otwarcie politycznej narracji jak *Elisabeth*.

Inscenizacje *Mozarta!*

Mozart! miał dwa reżyserowane przez Harry’ego Kupfera wystawienia w Wiedniu – prapremierę w 1999 i nową inscenizację w 2015 roku. Podobnie jak w przypadku *Elisabeth*, jedna z austriackich wersji została powtórzona w Niemczech – Kupfer reżyserował ten musical również w Hamburgu, ze zmienionym librettem, ale w postaci bardzo zbliżonej do premierowej. I, znów podobnie do *Elisabeth*, w Wiedniu odbył się także koncert rocznicowy, choć w tym przypadku nie z okazji okrągłego jubileuszu powstania musicalu, a w roku 2006 – w dwieście pięćdziesiątą rocznicę narodzin Mozarta. Koncert reżyserowała Doris Marlis. Był on skróconą wersją inscenizacji z 1999 roku, wykorzystującą też projekty kostiumów z tego spektaklu (choć scenografię już nie).

W wywiadach udzielanych z okazji premiery z 2015 roku Kunze i Levay podkreślają, że obserwacja reakcji widzów na zagraniczne inscenizacje *Mozarta!*

⁶ Rozmowa z Michaeliem Kunzem, 16.08.2018.

⁷ Małgorzata Golik, *Między przeczuciem a wstydem. Kultura austriacka wobec groźby i skutków narodowego socjalizmu*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, s. 70–73.

wiele ich nauczyła i pokazała, w którą stronę należałoby rozwijać i zmieniać ich musical⁸. Zmiany w kolejnych wariantach libretta są większe niż przy *Elisabeth*. Choć libretto z 2015 roku jest przedstawiane przez autorów jako ewolucja prapremiery, w tym rozdziale będę traktował obie wersje na równi. W momencie swojego powstania libretto prapremierowe także było podstawą głośnej premiery i ważną wypowiedzią o Austrii. Zarazem to, jakie zmiany w nim zaszły, niezwykle interesująco ilustruje strategie i priorytety Kunzego.

Główny konflikt *Mozarta!* – starcie między Wolfgangiem i Amadé – pozostaje taki sam w obu inscenizacjach. Kluczowe dla niego sceny są wyreżyserowane podobnie, choć nie identycznie. W tej pracy skupię się na elementach wspólnych obu realizacji, jednak różnic między nimi nie sposób do końca pominąć. Dlatego najpierw opiszę najistotniejsze komponenty obu inscenizacji, a dalej, w analizie interesujących mnie wątków, w kilku miejscach zwrócę uwagę na zmiany.

W obu wiedeńskich interpretacjach praktycznie nie występowały duże, stałe elementy scenografii. Scenografia kolejnych scen była budowana z ruchomych, łatwych do przesunięcia elementów, najczęściej krzeseł. Poza nimi składały się na nią moduły sugerujące miejsce akcji – w inscenizacji prapremierowej prospekty i makiety wiszące w tle, a w tej z 2015 roku projekcje⁹.

W inscenizacji prapremierowej możliwości sceny obrotowej wzbogacały urządzenia pozwalające na podnoszenie jej części, nieco inaczej jednak niż w *Elisabeth*. Zamiast zginającej się pod różnymi kątami platformy scena obrotowa była instalacją złożoną z dwunastu mniejszych platform zapisanych nutami. Mogły one poruszać się niezależnie od siebie, ale zazwyczaj układały się w rozmaite schodki. Z jednej strony pokazywało to, że świat sceniczny jest światem muzyki, a rzecz dzieje się na klawiaturze pianina, z drugiej pozwalało łatwo tworzyć relację wyższe – niższe, gdzie na górze oczywiście znajdowała się arystokracja, najczęściej reprezentowana przez księcia-arcybiskupa Colloreda. Taka przestrzeń sceniczna niesie znaczenia pod wieloma względami identyczne z konotowanymi przez postać Amadé, wcieleniem muzycznego geniuszu w arystokratycznej szacie. Blisko łączy ze sobą kwestie muzyki i struktury społecznej, dobrze oddając tym samym realia, w których poruszał się historyczny Mozart. Inscenizacja z Hamburga powtarzała to rozwiązanie scenograficzne.

Przestrzeń nowej inscenizacji w Wiedniu z kolei rozdzielała od siebie porządek stanowy i muzykę, ale też dawała pewną nadzieję na to, że niższą pozycję Wolfganga da się przełamać. Zamiast podnoszonych elementów została

⁸ Elisabeth Gruber, *Michael Kunze und Sylvester Levay in Gespräch...*, s. 12–15.

⁹ Opis na podstawie wizyty na spektaklu w 2015 roku, zdjęć z inscenizacji prapremierowej i hamburskiej dostępnych w poświęconym musicalowi „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2015, nr 4, a także zamieszczonych w internecie nagrań z pojedynczych scen prapremiery oraz pracy magisterskiej (promotor Hilde Haider) autorstwa Astrid Strangl i Bettiny Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals *Elisabeth* und *Mozart!* von Michael Kunze und Sylvester Levay”, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wiedeń 2007.

wykorzystana normalna scena obrotowa, obudowana jednak ciekawą ramą. Po obu jej bokach umieszczono liczne wejścia i okna, przy czym te po lewej były jasne i ubogie, prowadziły do korytarzy z nagich jasnoszarych cegieł, zaś te po prawej – ciemnoszare i bogate, wytapetowane w wykwintne kwieciste wzory. Od podstawy prawej, bogato udekorowanej ściany, przez sufit, po górną część ściany lewej biegło ogromne pęknięcie, którego wnętrze było w całości wytapetowane tym samym ciemnym wzorem roślinnym. Biorąc pod uwagę treść musicalu, wydaje się, że te dwie ściany warto odczytywać jako symbole dwóch stanów: mieszczaństwa i szlachty, a więc pęknięcie może sugerować, że szlachta ingeruje, „wdziera się” w życie poddanych. W niektórych scenach z wyrwy tej zjeżdża wielki pastorał symbolizujący władzę księcia-arcybiskupa Colloreda, a w drugim akcie również symboliczne rozdarcie duszy Wolfganga. Jedną z pierwszych scen drugiego aktu jest bowiem sen, w którym Wolfgang dostrzega wśród zamaskowanych tancerzy swojego ojca stojącego na tym właśnie pastorał i zarzucającego mu, że z przekory zniszczył własne szczęście i nigdy go już nie odzyska.

Kolorystyczny kontrast przechodzi z dwóch ścian na całą scenę: jej lewa i tylna część są jasnoszare, a prawa i przednia – czarne. Ukośna granica przebiega jednak w większości na obrotowej części sceny. W chwilach gdy platforma się porusza, ten wyraźny podział zostaje więc zaburzony i przemieszany. A że w *Mozarcie!* ruch taki zazwyczaj symbolizuje albo fizyczne podróże i zmiany miejsca akcji, albo „ruch” w głowie Wolfganga, już scenografia może sugerować, że struktura stanowa jest potężnym czynnikiem wpływającym na biografie bohaterów musicalu, ale zmiana miejsca oraz talent i pomysły protagonisty są w stanie nią zachwiać.

Muzyka jest stale obecna w scenografii nowej wiedeńskiej inscenizacji, w sposób dużo zresztą dosłowniejszy niż na prapremierze: nieomalże przez cały czas trwania spektaklu na scenie stoi fortepian. W scenach z Wolfgangiem siedzi przy nim Amadé, w innych służy po prostu za element prowizorycznej, ruchomej scenografii. Różne postaci często dotykają go lub opierają się o niego, można domyślać się, że w kolejnych scenach pełni funkcję rozmaitych sprzętów w różnych budynkach. Z jednej strony wzmacnia to wrażenie prowizoryczności scenografii, z drugiej pokazuje, że muzyka Mozarta jest ważnym kontekstem wszystkich scenicznych wydarzeń.

Czy taka zmiana inscenizacji wiąże się w jakiś sposób z modyfikacjami w libretcie? Przed odpowiedzią na to pytanie muszę zaznaczyć, że nie jestem pewien, czy oryginalną konstrukcję sceny dałoby się w ogóle powtórzyć w nowej wersji, granej już nie w An der Wien, a w Raimund Theater. Ten drugi teatr ma pod wieloma względami skromniejsze możliwości techniczne, czym scenograf *Elisabeth* i *Mozarta!* Hans Schavernoch tłumaczy także wykorzystywanie projekcji zamiast prospektów w tamtejszych realizacjach obu musicali. Zmiana koncepcji inscenizacyjnej mogła więc być podyktowana koniecznością. Nawet jeśli tak było, wszystko wydaje się dobrze pasować do zmian w libretcie. By

to wyjaśnić, muszę najpierw przybliżyć zmagania Kunzego z biografią Mozarta, które towarzyszyły powstawaniu tego musicalu.

Jednym z najważniejszych elementów poprzedniego rozdziału było zdiagnozowanie pewnego rozdarcia, które widać w librecie *Elisabeth* – trudności i szans wynikłych z chęci Kunzego, by opowiedzieć naraz o Elżbiecie i o epoce, w której żyła, ale od problemów której uciekała. Wydawać by się mogło, że w przypadku drugiego musicalu Kunzego o austriackiej ikonie takiego kłopotu nie będzie. *Mozart!* miał od początku być o historycznym Mozarcie, a nie o austriackim oświeceniu czy upadku porządku stanowego. O dziwo jednak okazuje się, że w poprzek libretta *Mozarta!* biegnie napięcie podobne do tego, jakie przenika *Elisabeth*. Kunze twierdził, że głównymi motywacjami były dla niego osobowość i sytuacja Mozarta, a to, że owa postać jest sławna jako muzyk, stanowiło wręcz problem. Spektakle muzyczne o ludziach, którzy sami pisali muzykę, tworzy się trudniej, ponieważ kłopotliwe zawsze jest to, czy i jak wykorzystać ich własne kompozycje¹⁰.

Kunze mówił, że w Mozarcie imponuje mu to, jak udało się temu twórcy zostać niezależnym artystą mimo nacisków otoczenia. W rozmowie ze mną przyznał, że Mozart jako człowiek ciągle mu „ucieka”. Twierdził, że dobrze rozumie charakter i motywy Elżbiety Bawarskiej, za to Wolfganga Mozarta trudno naprawdę poznać zza licznych ról i masek, jakie przybierał wobec innych ludzi – na żywo i w listach. Kunze wyrażał się o tym bardzo obrazowo i z pasją, mówiąc na przykład: „gdy próbuję się zbliżyć do Mozarta, ten jest już po drugiej stronie pokoju i śmieje się ze mnie”. Nazywał go także „tricksterem”¹¹. Napięcie w tym musicalu jest więc podobne, ale niejako inaczej ukierunkowane. Przygotowując *Elisabeth*, Kunze doskonale rozumiał swoją bohaterkę i próbował za jej pomocą wyjaśnić epokę, w której życie było dla Sisi niezwykle skomplikowane. W *Mozarcie!* punktem wyjścia jest zaś otoczenie kompozytora, jego relacja z bliskimi i realiami życia w jego czasach, a osobowość protagonisty pozostaje dla librecisty zagadką¹². Dokładniej warto może powiedzieć nie tyle o osobowości bohatera, ile jego pierwowzoru. Kunze podkreślał bowiem, że główna postać *Mozarta!* to stworzona przez niego fikcyjna persona jedynie oparta na historycznym kompozytorze¹³. Znaczące jest, że w przypadku *Elisabeth* tego rodzaju deklaracje nie padają, a opowiadając

¹⁰ Michael Kunze, *Ein Gleichnis für das Erwachsenwerden*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2015, nr 4, s. I–006.

¹¹ Rozmowa z Michaeliem Kunzem, 16.08.2018.

¹² Praca Strangl i Müllner opisuje wszystkie inscenizacje *Mozarta!* do roku jej powstania (2007) i podkreśla znaczące różnice między nimi. Moje własne doświadczenie pozwala stwierdzić wyraźne odmienności w librecie między inscenizacją budapeszteńską (premiera w 2003 roku) a nową wiedeńską (2016), i to większe niż w przypadku kolejnych wersji *Elisabeth*. Zob. Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 193–211; Miklós Gábor Kerényi (reż.), *Mozart!*, Budapeszteński Teatr Operetki, Budapeszt 2003; Harry Kupfer (reż.), *Mozart!*, Raimund Theater, Wiedeń 2015.

¹³ Zob. Astrid Strangl, Bettina Müllner, „Die Struktur des Drama Musicals”..., s. 99.

mi, co doradza aktorkom mającym grać tytułową rolę, autor wyrażał się tak, jakby chodziło o precyzyjne odwzorowanie na scenie historycznej Sisi¹⁴.

W pewnym sensie praca nad oboma spektaklami skupiała się więc na sytuacji społecznej. W *Elisabeth* Kunze chciał oddać rozpad całej epoki, w *Mozarcie!* – warunki życia i tworzenia pojedynczego, choć wybitnego artysty, którego narzucone przez społeczeństwo położenie łatwiej zrozumieć niż jego samego. Jak jednak pokazałem w rozdziale drugim, taka „kameralna” perspektywa może pomóc przedstawić problemy społeczne jeszcze pełniej. Dzięki postaci Sisi jako cesarzowej otrzymujemy wgląd w sytuację najwyższych warstw społeczeństwa, Mozart jako mieszczański muzyk pozwala zaprezentować większy wycinek struktury społecznej. Chociaż bowiem sam jest daleko od jej szczytu, decyzje osób ten szczyt zajmujących mocno wpływają na jego życie.

Kunze w obu wiedeńskich inscenizacjach poradził sobie z tym problemem na różne sposoby. Prapremierowy Wolfgang był barwną, przebojową, bardzo charakterystyczną postacią, do jego kreacji autor wykorzystał to, co najbardziej uderzające i prowokujące we wrażeniu, jakie sprawiał historyczny Mozart. Dialogi Wolfganga były pełne sprostności i gier słownych, swoim zachowaniem stylizował się on na arystokratę czy może raczej parodię arystokraty. W pierwszej scenie, w której był obecny jako dorosły, kupował sobie ikoniczną czerwoną szatę i kpiarsko pozował w niej przed lustrem. Do domu Weberów przychodził z elegancką laseczką i ochoczo nią gestykulował, a proszony o przedstawienie się publiczności w parku rozrywki Prater – śpiewał piosenkę złożoną w całości z nonsensownych i nierzadko wulgarnych gier słownych. Mam wrażenie, że w porównaniu z tą barwną postacią Mozart z inscenizacji z 2015 roku był mniej skupiony na wyrażaniu swojej osobowości, a bardziej na tym, co potrafił. Częściej powtarzał, że jest równy szlachcie z powodu własnego talentu. Prapremierowy Wolfgang tytułował się księciem z bajki (*Zauberprinz*), a ten z nowej inscenizacji – księciem przeznaczenia (*Schicksaalsprinz*). Używał też o wiele mniej gier słownych inspirowanych listami historycznego Mozarta, a jego piosenka z Prateru wciąż była wprawdzie sprośna, ale mniej nonsensowna – skupiała się na okazaniu pogardy wyższym sferom i każdemu, kto chciał poniżyć kompozytora lub nim pomiatać.

Biało-czarna scenografia, wyraźnie czyniąca konflikt stanowy naczelnym tematem spektaklu, pasuje do tego nowego wcielenia Mozarta, skupionego raczej na tym, o co walczy, niż na tym, jaki jest. Scena obrotowa jako zapisane nutami pianino to rozwiązanie sprawiające, że cały świat sceniczny wydaje się mniej realny, a za to barwniejszy i ekstrawagancki. To niewątpliwie był świat prapremierowej wersji bezczelnego i nadekspresyjnego Wolfganga, ale nieco mniej pasowałby do jego nowszego, zdeterminowanego i nie tak barwnego wcielenia.

¹⁴ Rozmowa z Michaeliem Kunzem, 16.08.2018.

Nawiedzanie Mozartem – Prolog

Pamiętając o tych założeniach, można przeanalizować najistotniejsze sceny *Mozarta!* i zobaczyć, jaką wizję austriackiej przeszłości buduje ten spektakl. Podobnie jak w przypadku *Elisabeth*, dobrymi punktami wyjścia będą Prolog wraz z jego przejściem w pierwszą scenę oraz finał pierwszego aktu – „punkt bez odwrotu” dla Wolfganga Amadeusza Mozarta.

Teoria nawiedzania według Carlsona dowodzi, że w teatrze często widzimy to, co już wcześniej w nim widzieliśmy, ale w innym kontekście. Odbiorcy wiedeńskiej prapremiery *Mozarta!* w 1999 roku mogli doświadczyć tego zjawiska na kilku poziomach, a przywoływanie w musicalu wizerunku kompozytora było tylko jednym z nich. Równie ważne pozostawały podobieństwa do *Elisabeth*.

Prolog *Mozarta!* ukazuje cmentarzysko – wiedeński cmentarz Świętego Marka – przez które spacerują Konstancja Nissan, wdowa po kompozytorze, oraz doktor Anton Mesmer. Kontrowersyjny badacz psychiki chce, by kobieta doprowadziła go do grobu Mozarta, i jest zdziwiony tym, jak słabo pamięta ona drogę. Konstancja podkreśla, że od dawna tu nie była. Jej słowa i zagubienie sugerują, że nie poświęca zbyt wielu myśli zmarłemu mężowi – lub przeciwnie, bardzo stara się o nim nie myśleć wcale. Gdy wreszcie docierają do grobu, Mesmer każe swojemu służącemu go rozkopać. W tym momencie rozlega się muzyka Mozarta, a z dołu symbolizującego grób wynurza się fortepian, na którym gra kilkuletni Wolfgang. Scena wypełnia się przedstawicielami wiedeńskiej arystokracji i nagle jesteśmy na jednym z koncertów młodziutkiego kompozytora w stolicy Austrii.

Do podobieństw z Prologiem *Elisabeth* dodajmy jeszcze to, że w Wiedniu *Mozart!* był grany tylko w teatrach, w których wcześniej pokazywano już spektakl o Sisi, a więc fortepian pojawiał się na tej samej scenie, na której przedtem wielokrotnie ożywali bliscy cesarzowej i arystokracja z jej czasów. Oczywiście zachodzą tu istotne różnice – w *Elisabeth* pierwszy moment muzyczny zapowiada jej epokę, a w *Mozarcie!* od razu protagonistę; bliscy Sisi nie mogą o niej zapomnieć, wdowa po Mozarcie nie chce o nim pamiętać. Od razu jednak rzuca się w oczy, że musical o kompozytorze powtarza czy, by użyć określenia Carlsona, jest nawiedzany przez wiele elementów opowieści o Elżbiecie. Można więc przypuszczać, że i on będzie nie tylko biografią jednego bohatera, ale też pewną wizją austriackiego społeczeństwa w jego czasach.

Już pierwsza wymiana zdań na cmentarzu Świętego Marka jest ważna dla zrozumienia musicalu i jako biografii muzyka, i jako opowieści o szerszych zjawiskach społecznych. Zaczyna się on poszukiwaniem grobu Mozarta przez jego bliską, która nie chce o nim pamiętać – Konstancję, przypominającą dodatkowo o zmianie nazwiska – i intelektualistę-mistykę zafascynowanego kompozytorem – Franza Antona Mesmera. Doktor przepytuje wdowę podobnie, jak czynił bezcielesny głos Lucheniego w *Elisabeth*. To następny spektakl Kunzego, w którym w Prologu postać epizodyczna przepytuje

pierwszoplanową¹⁵ i w którym ktoś próbuje wydobyć z jednej z głównych osób dramatu prawdę, wezwać ją na świadka wydarzeń czy, używając języka Freddiego Rokema, postawić ją w pozycji nadhistoryka¹⁶. Stanowisko Konstancji przypomina zeznania bliskich Sisi, którzy świadcząc w jej sprawie, podkreślają trudności, jakie odczuwali w relacji z nią, choć – w przeciwieństwie do nich – twierdzi, że nie poświęca zmarłemu mężowi wiele uwagi. Z kolei Mesmer przypomina zarówno przepytujący Luchenię głos – kogoś z zewnątrz, kto chce poznać prawdę – jak i wiedeńską arystokrację z *Elisabeth*, wciąż głowiącą się nad zagadką Sisi.

Zapowiada to prawidłowość pokazywaną często, choć nie bez wyjątków, w dalszych scenach sztuki. Mozart i jego talent na różne sposoby drażni i przeszkadza osobom bezpośrednio z nim związanym, za to tłumy współczesnych, zwłaszcza wysoko urodzonych, podziwiają jego geniusz. Niekiedy bliscy kompozytora chwala go – przede wszystkim matka i siostra, a początkowo także Konstancja. Większym grupom zdarza się z niego kpić, ale ogólna tendencja w *Mozarcie!* jest taka, że im dalej od tytułowej postaci, tym łatwiej ją podziwiać. Szczególnie wyodrębnia się to w ostatnich scenach spektaklu, więc początkowy dialog Konstancji z Mesmerem jest nie tylko przybliżoną zapowiedzią całej sztuki, ale też odzwierciedleniem sytuacji w czasie, w którym ich rozmowa się toczy – po śmierci Mozarta. W inscenizacji prapremierowej piosenka *Mozart, Mozart!* – najbardziej pochwalna wobec talentu kompozytora – była wykonywana przez całą obsadę, ale już w wersji z 2015 roku wyłącznie przez bohaterów niezwiązanych z nim osobiście. Jednocześnie z jej inscenizacji zniknęły kiczowate elementy – na przykład noszone przez postaci okulary słoneczne i baloniki w kształcie cukierków Mozartkugeln. Można więc zinterpretować to tak, że w nowszej produkcji twórcy rezygnują z zawartej wcześniej w tej piosence groteski, ponieważ wykonują ją postaci, których uwielbienie dla Mozarta jest bardziej jednoznaczne. Tego typu różnice dają się wyjaśnić tym, że Konstancja i Mesmer mieli po prostu do czynienia z odmiennymi obliczami Mozartami – wdowa z ludzkim, czasami trudnym do wytrzymania Wolfgangiem, Mesmer z boskim Amadé, geniuszem, z którym wszyscy poza Wolfgangiem mogą kontaktować się tylko przez muzykę.

Muzyka po raz pierwszy rozlega się w spektaklu, gdy postaci znajdują wreszcie kwatery Mozarta, a Mesmer tłumaczy, że chce wydobyć z niej czaszkę zmarłego. Kiedy sługa naukowca wskazuje do grobu, by go rozgrzebać, Mesmer zaczyna słyszeć muzykę Mozarta – jeszcze nim zacznie ona rzeczywiście grać. Mężczyzna dziwi się, że Konstancja niczego nie słyszy,

¹⁵ W inscenizacji prapremierowej Mesmer pojawiał się jeszcze w trzech scenach, w tym w Prologu aktu drugiego stanowiącym kontynuację opisywanej powyżej sytuacji, we wznowieniu z 2015 roku był dalej zupełnie nieobecny.

¹⁶ Freddie Rokem, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010, s. 32.

a jej małżonka nazywa „dzieckiem Boga” (*un enfant de Dieu*), który „spadł na Ziemię niczym gwiazda”. Wtedy fortepian, na którym gra kilkuletni Mozart, wynurza się już na tyle wysoko, by być widocznym, a Konstancja (i w wersji z 2015 roku także Mesmer) schodzi ze sceny. Dzieje *Elisabeth* i *Mozarta!* dosłownie powstają z grobów, ale w *Elisabeth* to wskrzeszenie całej epoki, a w *Mozarcie!* – skutek otwarcia jednej trumny. Oczywiście wokół wracającego do żywych muzyka wnet zaroi się od wiedeńskiej arystokracji, ale nie wychodzi ona bezpośrednio z mogił. Stamtąd wynurza się tylko Mozart i jego instrument, a reszta obsady wyjdzie na scenę, by uzupełnić otaczający go świat. To ciekawe odwrócenie względem *Elisabeth*: w tamtym spektaklu z zaświatów wyłaniała się większość elementów wskrzeszanej epoki, a Sisi dołączała w późniejszej scenie. Proponuję następującą interpretację: Lucheni w *Elisabeth* wie, że będzie w stanie wyjaśnić, czemu cesarzowa chciała zginąć, jedynie ukazując cały kontekst jej życia i relacji z bliskimi. Mesmer za to jest zainteresowany wyłącznie Mozartem i jego muzyką. Dopiero gdy wydobywa z grobu Amadé, okazuje się, że nie sposób opowiedzieć jego dziejów bez ich ludzkiej części, a więc Wolfganga i osób współczesnych kompozytorowi.

Mesmer szuka prawdy o Mozarcie, a Konstancja stara się zapomnieć o mężu – i być może dlatego właśnie z grobu początkowo wyłania się to, co najbardziej atrakcyjne dla doktora, to jest Mozart jako artysta i jego muzyka. *Mozart!* zasadniczo nie polemizuje ze stereotypami na temat jakości dzieł kompozytora. Pokazuje tę twórczość, w zgodzie z licznymi innymi narracjami o artyście, jako niezwykłą i w pewnym sensie nadludzką. Freddie Rokem skonstatował, że w teatrze często sięga się po elementy fantastyczne, by ukazać traumatyczne wydarzenia historyczne, gdyż sam ich przebieg wydaje się czymś nie do końca rzeczywistym¹⁷. Na podobnej zasadzie można wysunąć tezę, że przedstawienie talentu Mozarta w osobnej postaci Amadé wyraża przekonanie o nadnaturalności, „cudowności” muzyki kompozytora. Tę obserwację warto też odnieść do rozpoznań Kleina. Amadé symbolizuje wszystko to, co atrakcyjniejsze w pamięci niż w historii. Tworzące nadludzką muzykę „porcelanowe dziecko” wydaje się bliskie widowni i jednocześnie święte¹⁸.

Rozdzielenie Mozarta na Wolfganga i Amadé nie tylko nadaje jego twórczości nadprzyrodzony charakter, ale też powiela jeden z bardziej powszechnych mitów na jej temat. Mały Amadé nieustannie podaje Wolfgangowi gotowe partytury, które zapisuje bez przerwy i bez poprawek. Oto kompozytor nagle ma w dłoniach kompletny utwór, zgodnie z nieznajdującym pokrycia w rzeczywistości przekonaniem, jakoby Mozart komponował w głowie i notował muzykę od razu w gotowej formie¹⁹. Spektakl nie wyjaśnia jednak, czy kompozycje Amadé są gotowymi, fizycznymi zapisami, czy wyłącznie pomysłami. Sceny,

¹⁷ Tamże, s. 30.

¹⁸ Kerwin Lee Klein, *On the Emergence of Memory...*, s. 129–132.

¹⁹ John Rosselli, *The Life of Mozart*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 42.

w których Wolfgang twierdzi, że napisał już jakiś utwór, ale tylko „w głowie”, mogą sugerować, że musi on jeszcze zanotować te pomysły, chociaż sceny pracy Wolfganga ani razu nie pojawiają się w musicalu.

„Magię” twórczości Mozarta podkreśla w nowej inscenizacji wiedeńskiej również to, że Amadé znajduje w pierwszej scenie szkatułkę-pozytywkę, po otwarciu której słychać urywki przyszłych kompozycji protagonisty. Jego talent jest więc prezentowany na podobieństwo magicznego daru czy artefaktu. Pod koniec spektaklu charakter pudełka jako symbolu geniuszu muzycznego był uwydatniony – jego powiększona wersja zjawiała się na scenie i otwierała, gdy Mozart komponował *Czarodziejski flet*. Wprowadzenie tych elementów cudowności w przedstawianiu dorobku kompozytora pozwala Kunzemu ukazać relację Mozarta z jego własną twórczością bardzo dramatycznie. Status muzyki tytułowego bohatera nie jest sproblematyzowany, za to jej relacja względem jego życia – tak.

Początki dwóch Mozartów

Scena zaczynająca się, gdy z otworu-grobu wyłania się Mozart przy fortepianie – pierwsza scena spektaklu z piosenką *Was für ein Kind! (Cóż to za dziecko!)* – została dość szczegółowo omówiona w rozdziale pierwszym. Ma ona bowiem wielkie znaczenie nie tylko dla akcji musicalu, ale także dla zrozumienia, w jaki sposób Kunze wykorzystał na potrzeby *Mozarta!* rzeczywistą sytuację rodziny Mozartów i strukturę społeczną w ich czasach. Tu więc można ograniczyć się do pewnych ważnych porównań z *Elisabeth*.

Scena pierwsza *Mozarta!* przypomina zarówno Prolog, jak i pierwszą scenę spektaklu o Sisi. Z jednej strony to inicjalny kontakt widza ze zmartwychwstałym światem przeszłości i pierwsza okazja do usłyszenia, co o głównym bohaterze sądziła ówczesna arystokracja. Z drugiej – w scenie tej poznajemy protagonistę i jego relacje rodzinne. Wahałem się, czy nazwać ten świat zmartwychwstałym, czy raczej „nieumarłym” lub reanimowanym, wydaje mi się jednak, że – w przeciwieństwie do *Elisabeth* – świat przeszłości wraca w *Mozarcie!* do pełni życia. Zespół aktorski porusza się w wyreżyserowany, ale stosunkowo naturalny sposób, na kostiumach nie ma żadnego znaku upadku, podobnego do pnączy widocznych na strojach aktorów w *Elisabeth*. To dość zrozumiałe, bo w *Mozarcie!* status całej obsady jako poddanej dyscyplinie lub fatum śmierci nie jest poruszany. Przeciwnie – arystokracja z tej sceny będzie potem dla Mozarta miłym wspomnieniem z dzieciństwa i źródłem aspiracji. Przypominający *Elisabeth* ruch sceniczny pojawi się później, na dworze Colloreda oraz w scenach, w których reszta zespołu reprezentuje wewnętrzne rozterki Wolfganga, gdy ten czuje się ofiarą fatum.

Oczywiście poznajemy tylko jego „drugie ja”, tak samo jak w Prologu *Elisabeth* poznawaliśmy Śmierć. W przebiegu tej sceny nic nie sugeruje

jednak, żeby Amadé był istotą nadnaturalną. W pierwszej scenie ta postać jest po prostu młodym Mozartem, a wcielenie talentu kompozytora zacznie reprezentować dopiero, gdy protagonista dorośnie i jego ludzkim, widocznym dla innych person „ja” stanie się Wolfgang. Zadaniem tej sceny jest przygotowanie funkcji, jaką mały Amadé będzie pełnił przez pozostałą część spektaklu. Zarazem jednak reprezentuje on Mozarta i stanowi pierwszy kontakt publiczności z tą postacią. Trudno zresztą, by nie został rozpoznany jako kompozytor, skoro nie tylko wynurzał się z jego grobu, ale też pojawiał się, grając na fortepianie utwór Mozarta (gwooli ścisłości – ostatnie takty trzeciej wariacji G-dur na pianino)²⁰. W wersji premierowej w dodatku od razu miał na sobie charakterystyczną czerwoną szatę i białą perukę, w jakich widać Mozarta na większości jego portretów. W realizacji z 2015 roku jego strojowi początkowo brakowało tych najbardziej rozpoznawalnych elementów – chłopiec grał z odkrytą głową, w czerwonych spodniach i białej koszuli. Dzięki muzyce i tak był jednak rozpoznawalny, a brak kostiumu pozwalał pokazać na scenie budowanie ikoniczności. Najpierw Maria Teresa podarowywała mu czerwony strój, a potem, na zakończenie sceny, ubierała go weń baronowa von Waldstätten, przyszła patronka i przyjaciółka.

W *Mozarcie!* Kunzemu nie zależało na przedstawieniu dziejów całej epoki, a tylko jednego artysty, uwikłanego w mechanizmy nią rządzące. Reprezentanci epoki Mozarta nie przychodzą więc z tego samego grobu, ale nagle materializują się wokół niego. Podobnie jak w *Elisabeth*, w Prologu *Mozarta!* nie widzimy tytułowego bohatera. Wstęp ten jest jednak dużo krótszy i szybko przechodzi w pierwszą scenę, w której protagonista jest już obecny – dość przewrotnie, bo jako żywy człowiek, ale w postaci, jaką w następnych scenach przybierze jego wewnętrzny demon. Gra ze stereotypem jest tu przedstawiona odwrotnie niż w *Elisabeth* – cesarzowa została najpierw opisana jako tajemnicza miłość Śmierci, by dalej wprowadzić skojarzenia ze słodką Sisi. Mozart z kolei na początku jest ukazany w swojej stereotypowej postaci, by potem zaskoczyć widza kreacją współcześnie ubranego, dorosłego Wolfganga.

To, z jakiego powodu w dalszych scenach Amadé towarzyszy własnemu dojrzałemu wcieleniu jako symbol jego geniuszu twórczego, nie jest wyjaśnione wprost w fabule spektaklu. W wiedeńskich inscenizacjach Wolfgang od pierwszego pojawienia się zna Amadé i rozumie jego rolę w swoim życiu. Dorosły Mozart często opowiada w piosenkach o tym, że uważa reprezentowany przez „porcelanowe dziecko” talent za przepustkę ku lepszemu bytowi i pokłada w nim ogromną wiarę. To także przeniesienie sytuacji z dzieciństwa, w której Leopold Mozart był mocno przekonany o wielkich możliwościach syna.

Amadé uosabia te elementy życia i osobowości Mozarta, które wyniósł z dzieciństwa i z którymi publiczność zapoznała się w piosence *Cóż to za dziecko!*

²⁰ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Mozart! Libretto der deutschen Erstaufführung*, Edition Butterfly/Levay Music, Hamburg 2001, s. 8.

W pierwszych scenach spektaklu Wolfgang entuzjastycznie przyjmuje podawane mu przez Amadé kompozycje, widzi w nich drogę do lepszego życia i powtórzenia sukcesów, które odnosił jako cudowne dziecko. To zrozumiałe, bo pierwsze sceny z udziałem Wolfganga ukazują jego egzystencję młodego dorosłego w dużo bardziej ponurej tonacji. Czuje się on skrępowany wymaganiami i ceremoniałem salzburskiego dworu księcia-arcybiskupa, a inni podwładni Colloreda udowadniają mu, że jest od nich gorszy. Arystokratyczny świat dworu nagle stał się dla niego wrogi. Amadé symbolizuje nadzieję na wolność, ale też na łaskę wielmożów. Od razu jest więc w niego wpisana sprzeczność, marzenie o wyzwoleniu za pomocą dokładnie tych środków, które Wolfganga niewolą. Na „porcelanowe dziecko” można patrzeć jako na pamięć, a jego strój – rozpatrywać w świetle społecznych ram pamięci Wolfganga. Ich funkcja zgadza się z rolą przypisywaną tym ramom przez Halbwachsa – kompozytor pamięta szczęście i uwielbienie z dzieciństwa nie jako czysto jednostkowe przeżycia, ale w kontekście, w którym się wydarzyły, a więc na salonach arystokracji. Część jego problemów w dorosłości wynika z braku umiejętności oddzielenia wspomnień o emocjach od ich społecznego kontekstu.

Nawiedzony Mozart – finał pierwszego aktu

Mimo tego jak ważna dla Wolfganga jest obecność Amadé, w finale aktu pierwszego rodzi się ostry konflikt między nimi. Wolfgang wyzwala się z zewnętrznej presji i orientuje, że zamiast wolności przynosi mu to pełną zależność od Amadé. Na tę sytuację także warto spojrzeć przez porównanie z *Elisabeth*: protagoniści obu musicali uzyskują pod koniec pierwszego aktu społeczną wolność i uwalniają się od narzucanych im obowiązków. Sisi zdobywa dominującą pozycję na dworze, a Wolfgang zostaje wyrzucony ze służby u Colloreda i tym samym może zostać niezależnym muzykiem lub starać się o inną, lepszą posadę. Oboje przekonują się też, że społeczna wolność nie oznacza wyzwolenia od ich własnych wewnętrznych demonów. Sisi widzi w ramie obrazu Śmierć, która przypomina jej, że każda uroda przemienie. Wolfgang orientuje się, że wciąż podąża za nim Amadé, który chce w całości podporządkować jego życie sztuce. O ile jednak w *Elisabeth* interakcja ze Śmiercią ogranicza się do jednej śpiewanej przez tę personę zwrotki, w dodatku dopisanej do libretta dopiero po kilku latach grania musicalu, o tyle w *Mozarcie!* temu konfliktowi poświęcono całą wieńczącą akt pierwszy piosenkę: *Wie wird man seinen Schatten los*, czyli *Jak pozbyć się swojego cienia*.

W strofach tych Wolfgang wyjaśnia, że chwała i artystyczna nobilitacja nie zastąpią mu radości ze zwykłego życia, a zwłaszcza z miłości i bliskości. Wprost stwierdza, że (twórcza) nieśmiertelność niewiele mu da, bo chciałby po prostu pożyć przed śmiercią. Refren za to jest serią retorycznych pytań o to, jak człowiek może zupełnie zmienić swoją naturę. Obok tytułowego „Jak

pozbyć się własnego cienia” pojawiają się w nim między innymi pytania: „Jak zrzucić własną skórę” i „Jak uciec, gdy samemu stoi się sobie na drodze”. Protagonista czuje się uwięziony w sytuacji, nawiedzany przez upiора muzyki – i opery! – wcielonego w Amadé. Jego lęki szybko okazują się zresztą niebezpieczne, a destrukcyjna rola „porcelanowego dziecka” jest pokazana w tej scenie ostro jak nigdy wcześniej w akcie pierwszym. Pod koniec drugiego refrenu chłopcu kończy się atrament, więc dźga Wolfganga piórem w rękę, by pisać dalej jego krwią.

Scenę tę możemy rozpatrywać jako nawiedzaną nie tylko przez Amadé, lecz również przez *Elisabeth*. *Jak pozbyć się własnego cienia* to jedyny utwór w *Mozarcie!*, w którym zespół aktorski zachowuje się jak marionetki lub zmarli – tak jak w Prologu i wielu fragmentach spektaklu o Sisi. W połowie piosenki na scenę wchodzi pozostałe postaci oraz zespół, wykonują sztywną, opartą na nagłych ruchach choreografię i powtarzają pytania Wolfganga. Są w stanie lepiej opisać jego sytuację niż on sam. Gdy w ostatniej zwrotce Wolfgang wspomina tylko o rosnącym w nim przerażeniu i poczuciu zaszczucia, oni wprost śpiewają o roli Amadé: nazywają go demonem, który chce posiadać wszystko, czym Wolfgang jest, bo Wolfgang urodził się wyłącznie dla niego.

Możliwe, że pozostałe postaci symbolizują w tym momencie myśli Wolfganga. Byłoby to tym bardziej trafne, że powstanie Amadé jest związane z tymi osobami, zaś Wolfgang prawdopodobnie widzi swój talent w takiej właśnie formie przez przeżycia, których doznał wśród ludzi w dzieciństwie. Na ten nawiedzony i nawiedzający chór warto patrzeć też jednak jak na głos z przyszłości, czyli teraźniejszości widzów. Próbuje on podsumować życie Mozarta ponuro, fatalistycznie, tak jak podobnie reżyserowane chóry w *Elisabeth* oferowały pesymistyczne komentarze na temat jej epoki w piosence *Wszystkie pytania zostały zadane* oraz jej reprzyzie.

Uznanie Amadé za cień, od którego Wolfgang nie potrafi się uwolnić, jest bardziej naturalne dla publiczności niż dla samego Wolfganga. „Porcelanowe dziecko” jest widmem Mozarta nie tylko dosłownie, ale też w Carlsonowskim rozumieniu nawiedzania. Kompozytor okazuje się zresztą bardzo wdzięcznym obiektem tego zabiegu. Nie dość, że jest sławną postacią, związaną w dodatku z historią opery, to jeszcze są z nim skojarzone wyraźne elementy wizualne i dźwiękowe. Chodzi rzecz jasna o jego stereotypowy wizerunek w czerwonej szacie i rokokowej peruce oraz liczne kompozycje wchodzące w kanon muzyki klasycznej.

Prezentacja życia kompozytora w *Mozarcie!* opiera się w dużej mierze na wykorzystaniu tych składowych ukazanych w nowej konfiguracji autorstwa Kunzego i Levaya. Amadé to konglomerat owych elementów – postać odznaczająca się najbardziej klasycznym wyglądem Mozarta i komponująca jego utwory. W takiej perspektywie relacja z Wolfgangiem obrazuje funkcję, jaką w życiu artysty pełniło to, co w największym stopniu po nim zostało – muzyczne dziedzictwo i ikoniczny wizerunek. Wpływ tych czynników na dzieje kompozytora jest ukazany w musicalu dwuznacznie, często okazują się one

groźne i niszczycielskie. Owa groźba została omówiona powyżej w kontekście następstw podziału postaci Mozarta na Wolfganga i Amadé. Warto jednak zauważyć, iż w pewnym sensie jest ona komentarzem do tego, w jakim kształcie pamięć o Mozarcie trwa do dzisiaj.

Boski Mozart

Konflikt Wolfganga z Amadé trwa przez cały akt drugi, choć ze zmienną intensywnością. Po uzyskaniu niezależności od Colloreda artysta z jednej strony coraz lepiej wykorzystuje swój talent, z drugiej jednak wiąże się z Konstancją Weber, zdobywa przyjaciół w różnych sferach Wiednia i wciąż przeżywa skomplikowane relacje z rodziną. Amadé utrudnia znalezienie równowagi między obiema tymi sferami. Nieustannie komponuje i podsuwa Wolfgangowi rezultaty pracy, złości się na niego za spędzanie czasu z Konstancją. W inscenizacji z roku 2015 dylematy, jakie wynikają z obecności „porcelanowego dziecka” w życiu Wolfganga, są ukazane szczególnie mocno w piosence *Freunde (Przyjaciele)*. Opisuje ona sytuację, w której kompozytor ma zamiar przesłać siostrze pieniądze. Odwiedzają go jednak znajomi pragnący, by częściej się z nimi widywał, i zapraszają protagonistę na grę w bilard. W jej trakcie Amadé pokazuje nową kompozycję, a Wolfgang chce ją czym prędzej spisać. Przepraszając za konieczność wcześniejszego wyjścia ze spotkania, muzyk proponuje znajomym, by ucztowali na jego rachunek, płacąc przeznaczonymi dla Nannerl pieniędzmi. Społeczne relacje, presja talentu i potrzeba zadowolenia ludzi wokół sprawiają, że Wolfgang ostatecznie nie pomaga siostrze.

Koniec drugiego aktu to seria scen ukazujących dalsze pogorszenie sytuacji Mozarta, jeszcze większy artystyczny triumf, ale też osobistą porażkę. Ich dokładna sekwencja różni się między wersjami z 1999 i 2015 roku. W obu wyraźnie widać jednak połączenie artystycznego spełnienia i osobistego osamotnienia.

W realizacji prapremierowej Wolfgang po gorzkiej modlitwie za zmarłego ojca spotykał na ulicach Wiednia ludzi rozgorączkowanych wieściami z Paryża. Tłum zdobył Bastylę, właśnie rozpoczęła się Wielka Rewolucja Francuska. Gdy cesarski urzędnik próbował uspokoić wiwatujących, protagonista kłócił się z nim. Oficjel powoływał się na autorytety różnych ojców – cesarza jako ojca swoich ludów, Ojca Świętego i Boga Ojca. Wolfgang twierdził jednak, że dorośli nie potrzebują ziemskich ojców, a Bóg chce, by ludzie byli posłuszni sobie samym. Nim kłótnia zdążyła eskalować, pojawiał się Emanuel Schikaneder i wyciągał Wolfganga z tłumu, tłumacząc mu, że artyści są powołani do wyższych spraw. Następnie zlecał mu skomponowanie muzyki do *Czarodziejskiego fletu*.

W inscenizacji z 2015 roku wątek Wielkiej Rewolucji Francuskiej zniknął, toteż Wolfgang nie miał okazji zaprezentować swoich równościowych poglądów.

Po scenie rozgrywającej się w kościele od razu spotykał Schikanedera i zaczynał z nim rozmowę o *Czarodziejskim flecie*. W momencie dyskusji spotykała ich Konstancja, zła o to, że mąż zapomniał o ich zaplanowanym wspólnym wyjeździe. Wolfgang wyjaśniał, że teraz musi napisać operę, ale kiedyś do niej dołączy, ona jednak odpowiadała, że kiedyś to dla niej za późno, i odchodziła. Nie pojawiała się już w tej inscenizacji za scenicznego życia muzyka, więc w tej wersji wydarzeń wydawało się, że to rozstanie na zawsze.

Ta różnica w przebiegu akcji trafnie pokazuje kierunek zmian w librecie na potrzeby nowej inscenizacji – zamiast prezentować własne poglądy i walczyć o godność z wielkimi tego świata, w nowej wersji Wolfgang przeżywa osobiste konsekwencje swoich wyborów. Publiczność widzi, jakie skutki dla jego małżeństwa przynosi wieczne rozdarcie między życiem a sztuką. Z jednej strony osłabia to rolę Wolfganga jako jednostki o postępowych poglądach i dużej potrzebie walki o nie, z drugiej uzupełnia ważny brak w premierowym librecie. Dopiero wersja z 2015 roku pokazuje Konstancję otwarcie buntującą się przeciwko swojej roli w życiu Mozarta, co lepiej tłumaczy jej zachowanie w Prologu musicalu oraz daje jednej z dwóch głównych bohaterek kobiecych w tej sztuce nieco więcej sprawczości.

Obie wersje łączy późniejsza scena – symboliczny skrót z prapremiery *Czarodziejskiego fletu*, obejmujący fragmenty czterech melodii z tej opery oraz prospekty (1999) lub projekcje (2015) przedstawiające postaci i epizody z nimi związane. To krótka scena, ale z punktu widzenia tej analizy niezwykle istotne są reakcje, jakie wywołuje. To wszak moment, który liczni twórcy wiedeńskiego teatru muzycznego przyjmują jako początek musicalu.

W inscenizacji z 2015 roku Mozarta tuż po premierze *Czarodziejskiego fletu* odwiedza jego dawny pracodawca, książę-arcybiskup Colloredo. Chce go osobiście przekonać do powrotu do Salzburga. Twierdzi, że Mozart marnuje się, bawiąc motłoch, ironicznie gratuluje mu powodzenia wśród niższych warstw społecznych. Wolfgang wyjaśnia, że popularność jego opery wiele dla niego znaczy i nie potrzebuje pomocy. Jest to właściwie kłótnia o musical, a Colloredo występuje w tej scenie jako obrońca ostrego podziału na kulturę wyższą i niższą. Co ważne, obaj są przekonani, że perspektywa drugiego z nich jest zwodniczo łatwa i prowadzi donikąd. Zawierająca tytuł strofa piosenki, w której się kłóca, brzmi: „Łatwa droga jest zawsze błędna” („Der einfache Weg ist immer verkehrt”). Dla Mozarta tą łatwą drogą pozostaje przyjęcie mecenatu Colloreda i powrót do roli twórcy muzyki dworskiej, a dla arcybiskupa – decyzja Mozarta, by stworzyć operę przeznaczoną dla wszystkich. Trudno pokusić się o wskazanie zwycięzcy sporu. Mozart broni swojej niezależności i nie przyjmuje propozycji arcybiskupa, ale niedługo później umiera i nie sposób stwierdzić, czy przyjmując ofertę Colloreda, zagwarantowałby sobie dłuższe życie.

W obu inscenizacjach pojawia się chóralny utwór *Mozart, Mozart!* W wersji prapremierowej zaczynał się on tuż po premierze *Czarodziejskiego fletu*,

w tej z 2015 roku – po kłótni z Colloredem. Stanowi podniosły hymn ku czci kompozytora jako artysty, sumę określeń wskazujących na „boski” i „doskonały” charakter jego muzyki. Piosenka w obu realizacjach zaczyna się od entuzjastycznego skandowania nazwiska Mozarta, a potem w jej tekście padają stwierdzenia, takie jak: „Bóg dał temu światu cud Mozarta” („Gott gab dieser Welt das Wunder Mozart”), „Nic ziemskiego nigdy nie było tak doskonałe” („Nichts auf der Erde war je so vollkommen”) czy wreszcie, niezbyt może udane stylistycznie, ale szczególnie znaczące „Już jako cudowne dziecko był przeznaczony, by mienić się niczym światło” („Schon als Wunderkind war er dazu bestimmt, zu strahlen wie ein Licht”). Wykonanie cytowanego utworu stanowi grę z chronologią wydarzeń, połączenie osób z życia kompozytora z komentarzem do jego pośmiertnych losów.

W wersji prapremierowej w chórze śpiewały wszystkie postaci spektaklu – zarówno główne, jak i epizodyczne oraz zespół wokalny. Chór w 2015 roku był złożony tylko z zespołu, cesarzowej Marii Teresy, cesarza Józefa II oraz Emanuela Schikanedera i baronowej von Waldstätten, patronki Mozarta. W obu wariantach tłem wykonywania *Mozart, Mozart!* są wyświetlane w głębi sceny projekcje związane z twórczością kompozytora – najpierw reprodukcje zapisów nutowych oraz librett jego dzieł, następnie jego słynne wizerunki. Tu także widać charakterystyczne przesunięcie między inscenizacjami. W 1999 roku po podobiznach Mozarta pojawiała się projekcja z uliczką w Salzburgu, z kolei w wersji z roku 2015 zamiast tego pokazano zdjęcia współczesnych gmachów operowych (w tym nieistniejącej za życia kompozytora opery w Sydney), w których były i są wystawiane jego opery. Po wykonaniu utworu chór schodzi ze sceny, odsłaniając umierającego Wolfganga i wciąż komponującego Amadé.

Siła oddziaływania tego fragmentu w dużej mierze opiera się na fenomenie Carlsonowskiego nawiedzania. To, że pean ku czci Mozarta jest skierowany pod adresem jego stereotypowego wizerunku jako „nadludzkiego” artysty, zaznaczono za pomocą bardzo wyraźnych symboli tej konwencji. Wśród wyświetlanych portretów nie brakuje tego, na którym jest oparty kostium Amadé. Zespół wokalny nosi stroje, które poprzednio pojawiły się na scenie, gdy kompozytor był dzieckiem – w nowej inscenizacji wśród postaci jest nawet zmarła wiele lat wcześniej niż Mozart cesarzowa Maria Teresa. Realizacje Kupfera wyraźnie zaznaczają w ten sposób, że lepiej zachowała się pamięć o aspekcie Mozarta reprezentowanym przez Amadé, a jego ikoniczny wygląd jest ważnym składnikiem tej pamięci. Nowa wersja, wprowadzając do tej sceny elementy zarówno z przeszłości (Maria Teresa), jak i przyszłości (gmach opery w Sydney), wskazuje też istotny czynnik, dzięki któremu umacnia się omawiany stereotyp. Muzyka Mozarta jest tutaj przedstawiana jako ponadczasowa, transcendentna i wieczna, a tym samym zdecydowanie lepiej nadająca się do zapamiętania niż osoba twórcy.

Warto jednak wspomnieć o interesującym rozwiązaniu z oryginalnej inscenizacji – pod koniec piosenki wykonawcy wyraźnie dzielili się na główne

postaci i chór. Chórzyści reprezentowali obiegowe, uproszczone wyobrażenia o Mozarcie, a w pewnym stopniu też zapatrzonych w niego turystów. Nagle wyciągali okulary słoneczne, a z góry sceny w ich ręce zjeżdżały baloniki w kształcie cukierków Mozartkugeln. Za to wszyscy bohaterowie sztuki, bez względu na ich stosunek do protagonisty – Leopold i Nannerl, Colloredo i Waldstätten, Schikaneder, Konstancja i reszta rodziny Weberów – wychodzili z tłumu i ustawiali się w rzędzie tuż za leżącym, zmęczonym Mozartem. Oni również otrzymywali w tym momencie rekwizyt: linę, którą oddzielali resztę wykonujących utwór od Wolfganga i Amadé. Był to bardzo ciekawy zabieg, zdający się sugerować, że to właśnie osoby bezpośrednio związane z muzykiem, znające go nie tylko z komponowania, mogą uchronić pamięć o nim przed uproszczeniem i kiczem symbolizowanym przez groteskowy tłum oświeceniowych arystokratów w okularach słonecznych i z balonikami. Pozwalał on też nadać innym postaciom sztuki wyraźniejsze zamknięcie ich losów – potrzebowali tego zwłaszcza Colloredo i Konstancja, w prapremierowym librecie nie było ich kłótni z Wolfgangiem z poprzednich scen.

Patrząc na musical Kunzego przez pryzmat wykonania piosenki *Mozart, Mozart!*, można uznać Wolfganga za personę nawiedzaną jednocześnie przez swoją przeszłość i przyszłość. Jego życie jest ukazane jako walka z siłą, która stanowi dla niego багаż dzieciństwa, ale z punktu widzenia publiczności staje się zarazem jego spuścizną. Kompozycje i stereotypowy portret to wyraźne symbole dźwiękowe i wizualne, dzięki którym Wolfgang Amadeusz Mozart istnieje w kulturze współczesnej. Wracając do teorii Carlsona, można zauważyć, że przeżycia nawiedzanego w ten sposób Mozarta doskonale nadają się do opowiedzenia w teatrze, gdyż ważny dla sztuki teatralnej *ghosting* – wykorzystywanie znanych publiczności elementów „nawiedzających” nowe konteksty – w tej fabule staje się dosłownym, dręczącym nawiedzaniem niczym z powieści gotyckiej.

Mozart, Mozart! to zarazem najbardziej podniosła piosenka w całym spektaklu. Jest to patetyczność nieco innego rodzaju niż w scenach zbiorowych *Elisabeth*. Tam chóry prawie zawsze były w jakiś sposób groźne, wykonywane przez nie utwory niosły wiele negatywnych emocji. Wiedeńska arystokracja była znużona życiem i poddana surowej musztrze etykiety, piosenki mieszczań zapowiadały rewolucje i zmiany, a w drugim akcie nawet triumf nazizmu. *Mozart, Mozart!* nie ma takich akcentów, zamiast gotyckiej niesamowitości choreografia sceny zawiera transcendentne i religijne elementy. Śpiewający sięgają w górę, rozkładają szeroko dłonie i odchylają się do tyłu, jakby liczyli, że spłynie na nich błogosławieństwo, a w ostatniej części utworu choreografia obejmuje regularne składanie rąk jak do modlitwy. W treści tej piosenki nie ma niczego, co skłaniałoby widza do pamiętania o demonicznych aspektach Amadé, choć w obu inscenizacjach przypomnienie było obecne – w wersji prapremierowej Amadé siedział z boku sceny na wielkiej czaszce, w nowszej był tam obecny cały czas, wśród chórzystów, siedząc i komponując przy coraz słabszym Wolfgangu.

Tak jak wspomnienia Salieriego z *Amadeusza*, które analizowałem w rozdziale pierwszym, również ta scena wykorzystuje rozdźwięk między monumentalnym a doświadczeniowym trybem pamięci zbiorowej²¹, by ukazać wpływające na życie Mozarta kontrasty, przy czym tutaj to monumentalna narracja zwycięża. Inscenizacja prapremierowa sugerowała być może, że bliscy znajomi Mozarta są w stanie ochronić bardziej zniuansowaną wizję jego postaci dzięki swoim osobistym wspomnieniom, czyli trybowi doświadczeniowemu. Relacje ich są jednak trudniej dostępne niż koncerty mozartowskie czy Mozartkugeln. Trzeba ich szukać w libretcie *Mozarta!*, wśród ekspozycji muzeum Mozarthaus czy na kartach biografii i wydań listów kompozytora.

W obu wersjach ta piosenka jest peanem ku czci Amadé i jednocześnie wymazaniem Wolfganga. Zarazem stanowi metaforę szerszego społecznego procesu, który istotnie zaszedł w recepcji tego artysty i postępuje do dzisiaj, zwłaszcza ze względu na traktowanie Mozarta jako symbolu Wiednia – miasta muzyki. Mozart jako człowiek znika za swoją twórczością. Opisywana piosenka jest wykonywana tuż po scenie ukazującej premierę *Czarodziejskiego fletu*. To ta opera wywołuje entuzjastyczne skandowanie nazwiska kompozytora, które potem przechodzi w słowa utworu. Taki zabieg ma za zadanie podkreślić, że ostatnia opera artysty jest momentem jego największego triumfu w fabule *Mozarta!* Warto spojrzeć na tę sytuację także inaczej: jako na początek pewnego zawłaszczenia.

W obu inscenizacjach piosenkę *Mozart, Mozart!* wykonuje chór postaci z wyższych sfer, gdy tymczasem *Czarodziejski flet* jest przedstawiony w tych wersjach jako narzędzie emancypacji Mozarta od potrzeb i kanonów dworu. W prapremierowym libretcie siadał on do komponowania zafascynowany Wielką Rewolucją Francuską, w nowym po premierze przekonywał Colloreda, że dzięki temu dziełu osiągnął swój cel bez wsparcia arystokracji. Warto tu dla kontrastu przywołać kontekst filmowy. W ekranizacji *Amadeusza* rozżew między *Czarodziejskim fletem* a wcześniejszymi operami Mozarta był pokazany przede wszystkim w reakcjach publiczności. Zamiast arystokratów z dworskiego teatru jego muzykę oklaskiwali prości ludzie. W musicalu mieszczańska widownia w ogóle się nie pojawia. *Czarodziejski flet* jako koronne osiągnięcie kompozytora od razu zostaje skanonizowany przez elitarnych odbiorców. Należy przypomnieć, że dzisiaj w Wiedniu najważniejsza i najbardziej prestiżowa opera – Staatsoper – gra *Czarodziejski flet* tylko przy specjalnych okazjach, tłumacząc, że formalnie to śpiewogra, a nie opera. Wracając do *Mozart, Mozart!*, nie jest to piosenka o *Czarodziejskim flecie*, ani razu nie padają w niej słowa odnoszące się do tej opery oraz do żadnej innej konkretnej kompozycji artysty. W pewnym sensie utwór wymazuje pamięć o wspomnianej operze, a więc o tym elemencie twórczości Mozarta, który jest najczęściej wykorzystywany,

²¹ Astrid Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. Agata Teperek, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 233–234.

by podważać wyobrażenie o nim jako o twórcy oficjalnej, klasycznej, elitarnej muzyki. Posunę się do stwierdzenia, że *Mozart, Mozart!*, wykorzystując premierę *Czarodziejskiego fletu* jako okazję do elitarnego, nieco snobistycznego świętowania twórczości Mozarta, w jakimś stopniu odpowiada decyzji władz Wiednia, by przez pamięć między innymi o prapremierze tego dzieła uczynić z An der Wien teatr operowy.

Dla Wolfganga najistotniejszym elementem życia są zmagania z wizerunkiem, więc nic dziwnego, że tak ważne miejsce w musicalu o nim zajmuje piosenka ukazująca moc tego wizerunku. Gdyby szukać odpowiednika *Mozart, Mozart!* w librecie *Elisabeth*, strukturalnie pasowałaby scena *Na pokładzie tonącego świata*. Obie podsumowują szersze społeczne zjawiska rozgrywające się wokół protagonistów i obie są umieszczone w akcji tuż przed ich śmiercią. By w pełni rozwiązać wątki *Elisabeth*, jej autorzy muszą pod koniec spektaklu zainscenizować wokół Sisi rozpad całej jej epoki, w *Mozarcie!* scena zbiorowa dotyczy protagonisty i jego dziedzictwa. Pod względem treści i wymowy *Mozart, Mozart!* bardziej jednak przypomina *Kicz* niż swój strukturalny odpowiednik z *Elisabeth*. W tamtej piosence Lucheni drastycznie rozprawiał się z wizerunkiem, jaki kreowała Sisi i inni po jej śmierci, tu chór bezkrytycznych wielbicieli oddaje temu obrazowi cześć. Paradoksalnie takie uwielbienie również świadczy przeciwko prawdziwości stereotypowego wyobrażenia Mozarta, zwłaszcza gdy chór nagle pojawia się z kiczowatymi współczesnymi rekwizytami.

Mozart, Mozart! niewątpliwie ukazuje twórczość kompozytora jako dar dla całego świata, a nie tylko Austrii. Choć w chórze znajdują się mieszkańcy państwa Habsburgów, zaś w nowej inscenizacji nawet Habsburgowie, treść tej piosenki posługuje się ogólnoludzkimi i religijnymi kategoriami, a projekcje łączą Mozarta ze światowym rynkiem muzycznym i turystycznym. W inscenizacji z 2015 roku widzimy zdjęcia gmachów operowych z różnych krajów, a w tej z roku 1999 ostatnia projekcja pokazuje co prawda Salzburg, ale czyniąc z chóru grupę turystów w okularach słonecznych, sugeruje też, że nie chodzi tu o lokalną historię Mozarta, lecz o jego atrakcyjność jako towaru czy marki. To następny element, który pasuje do dzisiejszej roli Mozarta jako symbolu Wiednia w jego randze światowego miasta muzyki.

Sposób, w jaki piosenka *Mozart, Mozart!* mówi o Mozarcie, pasuje jednakże do tego, jak według Elfriede Jelinek Austriacy myślą o własnej historii. Intelktualistka podkreśla, że mieszkańcy jej kraju postrzegają historię jako zjawisko naturalne, coś, co zdarzyło się samo z siebie, a nie wyniknęło z ludzkich działań – zwłaszcza gdy te czyny były zbrodnicze, jak w przypadku nazizmu i II wojny światowej²². W *Mozart, Mozart!* dzieje się podobnie. To kulminacja traktowania talentu Mozarta jako nadnaturalnego, bo niewiarygodnego, o czym pisałem wcześniej w kontekście rozpoznania Rokema. Austriacka śmietanka towarzyska świętuje genialną, boską, a więc niezależną od ludzkich

²² Małgorzata Golik, *Między przecuciem a wstydem...*, s. 142.

działań muzykę Mozarta. Zupełnie przekreśla przy okazji to, ile wysiłku kosztowała ona jej autora i jak historia jej powstania była połączona z relacją Mozarta z nimi samymi – wyższymi sferami Wiednia.

Umrzeć na nieśmiertelny talent

Podobnie jak w *Elisabeth*, po monumentalnej scenie zbiorowej następuje kameralna scena śmierci. Osłabiony Wolfgang przebywa sam na sam z Amadé, który ponownie pisze jego krwią. Wolfgang prosi, by przestał, bo jest już bliski wykrwawienia, ale „porcelanowe dziecko” nie zatrzymuje się w komponowaniu. Wolfgang zaczyna śpiewać przedśmiertną skargę, w różnych inscenizacjach złożoną z wielu melodii wcześniejszych piosenek. Nie kończy jej jednak, gdyż Amadé w pewnym momencie wbija mu w serce pióro, zabijając go.

W prapremierowym librecie Wolfgang ginął, powtarzając refren: „Jak uciec przed własnym cieniem”, w połowie dodanego do tej reprzyzy pytania – „Jak można być wolnym, gdy...”. W inscenizacji z 2015 roku powtarzał swój wczesny, radosny utwór *Ich bin Musik (Jestem muzyką)*, który przeradzał się w skargę. Mozart wyliczał wszystko, co poświęcił dla twórczości – dzieciństwo, młodość, siostrę, ojca, przyjaźń, miłość i dom – po czym stwierdzał, że czegoś pragnął, ale nim zdążył powiedzieć, czego, Amadé śmiertelnie go dźgał. W obu wersjach „porcelanowe dziecko” gasiło następnie świecę płonąca przy łóżku Wolfganga i schodziło ze sceny.

Oba warianty komponują się z tym, co Kunze mówił o swoich trudnościach ze zrozumieniem osobowości Mozarta ukrytej pod licznymi maskami, które kompozytor jego zdaniem zakładał. Autor ukazuje więc jego śmierć w momencie niepewności, gdy stawia pytanie lub nie udaje mu się wyrazić własnych potrzeb. Zarazem różnice w nowszej realizacji tej sceny także pokazują Mozarta mniej skupionego na społecznej pozycji, a bardziej na świadomości swoich wybitnych uzdolnień i ceny za nie – uważam to za przejaw dalszej ewolucji tej postaci w nowej wersji libretta.

Mozart umiera, zniszczony przez wcielenie własnej twórczości i ponadczasowej rozpoznawalności. To mocny komentarz do tego, w jaki sposób legenda artysty jest groźna dla niego jako człowieka. To jednak nie koniec zła, jakie spotyka go ze strony innych. Tuż po śmierci do pokoju wkrada się jego teściowa, Cecylia Weber, i przeszukuje ciało oraz łóżko, by ukraść mieszek z monetami. Można spojrzeć na ten fragment jako na kłamrę kompozycyjną: w Prologu Mesmer sprofanował grób Mozarta, w finale Cecylia profanuje jego zwłoki. Klamra ta pokazuje muzyka jako ofiarę osób nieliczących się z jego podmiotowością, traktujących go nie jako człowieka, lecz tylko źródło czegoś – pieniędzy, wiedzy, piękna, boskości. To, że Mozart będzie tak po śmierci postrzegany, przewrotnie zapowiadała zresztą już piosenka *Mozart, Mozart!*, której wykonawcy też nie traktowali protagonisty jako człowieka.

Mozart umiera zarazem podobnie i niepodobnie do cesarzowej Elżbiety. Podobnie, bo podsumowuje swoje życie w obecności Amadé, metaforycznej osoby oddającej jego przeżycia. Niepodobnie, bo będąc w ostrym sporze z tą postacią. Finał *Mozarta!* jest o wiele bardziej ponury niż Epilog *Elisabeth*, który sugeruje, że Sisi odnalazła jeśli nie szczęście, to chociaż spokój. Kompozytor na spokój liczyć nie może, co widać po ostatnich słowach kierowanych do Amadé, bezczeszczącej jego zwłoki kradzieży Cecylii i wreszcie po finale sztuki. Gdy Cecylia oddała się, na proscenium znów wychodzą wszystkie postaci i powtarzają refren: „Jak uciec przed własnym cieniem”. W połowie tej krótkiej reprzyzy wbiega między nich Wolfgang, wciąż prowadząc za sobą Amadé i dołączając do chóru. To pozorne zmartwychwstanie nie tylko sugeruje, że walka Mozarta-człowieka i Mozarta-kompozytora trwa nawet po ich fizycznej śmierci, ale także – że widownia ma odnieść jego sytuację do siebie. W finale pierwszego aktu Wolfgang pytał, jak może żyć, gdy jest jedynie sługą przeznaczenia, teraz pyta o to samo w liczbie mnogiej – „jak możemy żyć”... To pasuje do zamierzenia Kunzego, by przedstawić Wolfganga jako Każdego, postać, z którą cała publiczność może się utożsamić.

Mozart według Kunzego

Podział osoby Wolfganga Amadeusza Mozarta na dwie postaci sceniczne to rozwiązanie, które pozwala na prezentację wielu ważnych aspektów biografii kompozytora. Obecność Amadé pokazuje, jak znacząco na życie Mozarta wpłynęły wychowanie na salonową sensację i niezwykle wczesne tournée. Dla dorosłego Wolfganga „porcelanowe dziecko” jest symbolem talentu oraz nadziei na osiągnięcie dzięki niemu niezwykle powodzenia, takiego, jakie zapamiętał z dzieciństwa. Co istotne, Amadé w swoim rokokowym stroju zapowiada równocześnie to, że Wolfgang, choć pragnie uzyskać niezależność życiową i artystyczną, dąży do tego celu środkami zapożyczonymi z tradycji muzyki dworskiej. Tym samym skazuje się na związek z grupą społeczną, od której chciałby się wyzwolić.

„Porcelanowe dziecko” jest zarazem symbolem wielkiego wpływu ojca na Mozarta. W trakcie spektaklu obserwujemy, jak Amadé próbuje narzucić Wolfgangowi życie skupione na pracy twórczej, zgodnie z regułami wpojonymi przez Leopolda. Tak jak w pierwszej scenie musicalu ojciec strofował młodego syna, gdy ten robił cokolwiek poza koncertowaniem, tak w dorosłości Amadé stara się sprowadzić egzystencję Wolfganga wyłącznie do tworzenia. Jednym z paradoksów losu Wolfganga jest to, że ograniczający jego życie duch przeszłości okazuje się jednocześnie jego przyszłością. *Mozart!* wyraźnie pokazuje, że to właśnie kompozycje Amadé i jego ikoniczny wygląd są tym, co ocala je po bohaterze.

Wydzielenie z osoby Mozarta rokokowego, genialnego Amadé pozostawia współcześnie ubranego Wolfganga jako Każdego, postać bliską publiczności, budzącą sympatię i skłaniającą do identyfikowania się z nią. Co więcej, ów Każdy od razu zyskuje w ten sposób równie wyrazistego antagonistę: stereotyp Mozarta jako genialnego kompozytora. W świecie przedstawionym spektaklu Wolfgang mierzy się z personifikacją własnej przeszłości, jednak – jak już wspomniałem – z perspektywy odbiorców ta przeszłość jest też przyszłością, tym, co nowe pokolenia zapamiętają najlepiej z biografii artysty.

Moje analizy *Mozarta!* są znacząco krótsze niż wcześniejszy rozdział poświęcony *Elisabeth*, lecz nie dlatego, że jest on mniej ciekawym spektaklem. Wynika to z założenia, że większość pamięciowych kontekstów ogniskuje się w nim wokół jednej głównej metafory – rozdzielenia Mozarta na Wolfganga oraz Amadé. Scenografia musicalu okazuje się bardziej realistyczna, status innych postaci jako martwych bądź reanimowanych wykorzystywano zaś rzadziej. Mimo tego *Mozart!* jest medium pamięci co najmniej równie interesującym, co *Elisabeth*. Ukazuje jedną z najważniejszych austriackich ikon, nieustannie konfrontowaną nie tylko ze strukturą społeczną swoich czasów, ale też z własną przeszłością i przyszłością. Jeśli uznać, że struktura stanowa i rola w niej muzyków jest teraźniejszością Wolfganga, to Amadé pozostaje jego pamięcią. Takie ujęcie doskonale odpowiada postrzeganiu tego terminu przez Astrid Erll: pamięć stanowi połączenie między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością²³.

Choć Kunze tłumaczy pojęcie drama musicalu skupieniem swoich spektakli na fabule, można zaryzykować stwierdzenie, że pasuje ono do jego twórczości z jeszcze jednego powodu. Autor stworzył taką wizję rozwoju człowieka, w której nawet wewnętrzne procesy zostają udratyzowane jako konflikty między upersonifikowanymi częściami konkretnej osoby. W większości musicali Kunzego dramat jest nie tylko podstawą, na której zostają zbudowane muzyka i inscenizacja, ale także sposobem istnienia bohaterów. Za sprawą rozbicia ich osobowości nawet trwanie jest dla nich działaniem, nieustannym radzeniem sobie z byciem nawiedzonym przez samego siebie. Wolfgang zмага się z Amadé, wewnętrzne rozterki Sisi są personifikowane w Śmierci. Analogiczna sytuacja zachodzi w innych musicalach Kunzego: Maria Antonina dojrzewa dzięki spotkaniom z bliźniaczko do niej podobną biedaczką Margrit Arnaud, bezimienna główna bohaterka *Rebekki* musi zmierzyć się z pamięcią o zmarłej, ale wciąż potężnie oddziałującej na żywych bohaterce tytułowej.

Odmienny status Śmierci i Amadé to ważna różnica między *Elisabeth* a *Mozartem!*, która być może zadecydowała o większym sukcesie pierwszego musicalu. Wewnętrzny dramatyzm postaci Mozarta jest nieuchronnie historyczny i pamięciowy, walczy on z wcieleniem pamięci o własnym dzieciństwie i pamięci zbiorowej o jego osobie. Wewnętrzny dramatyzm Elżbiety okazuje

²³ Astrid Erll, *Kultura pamięci...*, s. 20.

się natomiast z założenia ahistoryczny. Śmierć co prawda mówi jej o dziejowych katastrofach, ale ubiera je w gotycko-apokaliptyczne metafory, a sama jest postacią wyłączonej z ludzkiego biegu czasu. W *Mozarcie!* główny bohater nieustannie zмага się z pewnym historycznym konkretem, w *Elisabeth* o konkretnych wydarzeniach historycznych dowiadujemy się z przekazów innych postaci. Co więcej, dzięki relacji protagonistki ze Śmiercią widzimy, jak sceniczna Sisi tłumaczy sobie te wydarzenia na zgoła ahistoryczne kategorie. Może właśnie to sprawia, że wbrew oczekiwaniom Vereinigte Bühnen Wien to *Elisabeth*, a nie *Mozart!*, jest najlepszym wiedeńskim musicaliem przeznaczonym na międzynarodowe sceny. Choć częściej porusza tematy polityczne, jej przewodnim i dla wielu widzów najbardziej atrakcyjnym elementem jest relacja ze Śmiercią, która przedstawia ten wątek w intrygującej gotyckiej formie romansu z bytem nadnaturalnym. *Mozart!* nierozzerwanie wiąże zaś historyczny konkret biografii swojego bohatera z głównym metafizycznym motywem spektaklu.

Zakończenie

Przeszłość? Austria? Musical?

Przedstawianie przeszłości Austrii w wybranych musicalach Michaela Kunzego – zaprezentowana praca spełnia obietnicę zawartą w tym podtytule dość przewrotnie. Jej trzy pierwsze rozdziały opisywały najważniejsze pojęcia tytułowe: przeszłość, Austrię i musical, wskazując jednak na to, że wszystkie trzy są pod wieloma względami rozmyte i niejasne. W rozdziale pierwszym przeszłość została opisana z perspektywy *memory studies*, które podkreślają subiektywny charakter pamięci i podporządkowanie przedstawień przeszłości potrzebom współczesności. Drugi rozdział omawiał historię Austrii, obrazując, jak jej polityczny i kulturowy byt ulegał licznym przekształceniom w ciągu wieków – a w szczególności, że nazwa ta częściej odnosiła się do ponadpaństwowego imperium lub jego centralnej części niż do pojedynczego państwa. I wreszcie rozdział trzeci pokazał, że pojęcie musicalu nie oznacza właściwie konkretnej formy artystycznej, a raczej stosunkowo przystępny, zazwyczaj pisany z myślą o komercyjnym rynku spektakl muzyczny. To zaś, co uchodzi za „stosunkowo przystępne”, zdążyło się wielokrotnie zmienić w trakcie około stuletniej historii tego pojęcia i w różnych okresach często zależało od kilku wyznaczających trendy spektakli.

Biorąc pod uwagę te rozpoznania, można z jednej strony powiedzieć, że przedsięwzięcie opisanie czegoś tak niejasnego jak musicale o przeszłości Austrii jest bardzo trudnym zadaniem. Z drugiej strony nasuwa się jednak refleksja, że musicale, przeszłość i Austria pasują do siebie choćby właśnie z racji tego niedookreślenia. Historia musicalu potwierdziła zresztą tę obserwację na długo przed premierą *Elisabeth*, dzięki ogromnemu sukcesowi *Dźwięków muzyki* – amerykańskiego musicalu, który wykorzystał aktualną wtedy przeszłość Austrii, by dać Amerykanom uspokajającą wizję Europy jako miejsca pochodzenia tego gatunku muzycznego.

Dalsza część pracy – szczegółowa analiza wiedeńskich inscenizacji *Elisabeth* oraz *Mozarta!* – dążyła do głębokiego zrozumienia tematyki spektakli

i poruszanych w nich problemów w odniesieniu do kwestii austriackiej tożsamości i pamięci zbiorowej. Analiza ujawniła, że w fabule obu widowisk ważne są piętrowe mechanizmy opresji. W *Elisabeth* powtarza się ona w kolejnych pokoleniach Habsburgów, a w *Mozarcie!* bezwzględnie wskazuje miejsce rodziny Mozartów w społeczeństwie stanowym Świętego Cesarstwa Rzymskiego.

Twórcy musicalu o Sisi przedstawiają ją jako ofiarę konserwatywnych poglądów i dworskiego ceremoniału reprezentowanych przez arcyksiężnę Zofię. Podobnie ukazują Franciszka Józefa, który od momentu ożenku z Sisi z ofiary staje się współwinnym i wspiera matkę w wywieraniu na żonę presji. Gdy ostatecznie staje po stronie Sisi, jest już za późno – udręczona kobieta dystansuje się emocjonalnie mimo dążeń męża do zgody. Następnie oboje na swój sposób zawodzą jedyne go syna, Rudolfa. Sisi oddała się od niego, chociaż łączą ich podobieństwa, a Franciszek próbuje wdroyć go w surowe wojskowe wychowanie, jakie sam przeszedł. Samobójstwo Rudolfa skłania Elżbietę do przyznania, że pragnie śmierci, co sugeruje, że w świecie *Elisabeth* nie ma innych możliwości wyjścia za życia ze spirali krzywdy. Inscenizacja węgierska dodaje do tego systemu jeszcze jedno piętro – Węgrzy są uciskani przez państwo Habsburgów, a żeby się od niego wyzwolić, gotowi są manipulować Rudolfem, choć akurat on im sprzyja. Znowu krzywdzeni stają się dla kolejnego pokolenia krzywdzącymi. Warto zauważyć, że to jedyny element tego łańcucha krzywd, w którym stroną jest grupa, a nie jednostka. Wprawdzie *Elisabeth* dotyka tematyki upadku państwa Habsburgów, lecz w swoich wie-deńskich inscenizacjach mocno skupia się na konstelacji rodzinnej i ukazuje szersze tło społeczne wydarzeń w pojedynczych, oderwanych od siebie scenach. Trend ten wzmacniał się z każdą inscenizacją, wraz z dopisywaniem nowych scen.

Podobnie w *Mozarcie!* widzimy, jak Leopold Mozart wpędza niezwykle zdolnego syna w pracoholizm, od najmłodszych lat zmuszając go do nieustannego komponowania. Widzimy też jednak, że surowe wymagania, jakie stawia synowi, wynikają z jego przeświadczenia o byciu na przegranej pozycji – jako mieszczańscy muzycy Mozartowie muszą starać się o łaskę wielkich tego świata. W *Mozarcie!* głównym antagonistą postaci Wolfganga Amadeusza jest arystokrata, książę-arcybiskup Hieronim Colloredo. Jego zawiść wobec kompozytora i wynikłe z niej intrygi w uproszczony sposób przedstawiają reakcje szlachty na historycznego Mozarta. Musical pokazuje, jak Wolfgang ucieka od wymagań Colloreda do Wiednia, ale i tam wciąż jest zależny od kapryśnej publiczności dworskiej. Co więcej – nawet gdy odnosi sukces, nie potrafi wyrwać się z wpojonej mu przez ojca potrzeby nieustannego komponowania. Jako jego największy triumf ukazano napisany dla mieszczańskiego teatru *Czarodziejski flet*, z którego radość przejmują notabene arystokratyczna publiczność chcąca wykorzystać tę okazję, by świętować „cud Mozarta”.

Oba spektakle dodatkowo dramatyzują opisane poziomy opresji przez pokazanie, jak bohaterowie je uwewnętrzniają. Występuje przy tym między

nimi charakterystyczna różnica. W *Elisabeth* psychika Sisi zostaje udramatyzowana dzięki wprowadzeniu postaci Śmierci, która obrazuje paradoksalną pozycję Elżbiety w państwie Habsburgów: bohaterka najlepiej wie, co grozi jej cesarstwu, ale nie może, a z czasem też nie chce niczego w nim zmieniać. Śmierć służy także do ukazania rozpaczliwej potrzeby samodzielności Sisi. Przez cały spektakl cesarzowa jest świadoma, że samobójstwo byłoby dla niej wyzwoleniem od zewnętrznej opresji, broni się jednak i przed tą pokusą. Dręczący Mozarta Amadé nie jest z kolei rozpaczliwym wyjściem z sytuacji zewnętrznej, a jej zinternalizowaniem – dzieckiem Leopolda, które widzi drogę do spełnienia i aprobaty wyłącznie w tworzeniu wyśmienitej, a przy tym zgodnej z dworskimi kanonami muzyki.

Ponieważ Amadé jest ucharakteryzowany na stereotypowego Mozarta, musical *Mozart!* staje się dziełem o walce z własnym wizerunkiem i pamięcią o sobie. Wolfgang ma w nim świadomość, że cudowne dziecko jest jego największym atutem w walce o niezależność, ale zarazem nie chce być sprowadzony tylko do roli wytwórcy cudownej muzyki. To, że jego talent symbolizuje postać niczym z cukierków Mozartkugeln, pokazuje jednak publiczności, że taki właśnie będzie jego los. Sisi w *Elisabeth* również nawiązuje do najbardziej ikonicznych wyobrażeń cesarzowej – pojawia się w finale pierwszego aktu w pozie, jaką znamy ze słynnego portretu Winterhaltera – i z jednej strony też walczy przy pomocy własnego popularnego wizerunku o swoją niezależność, a z drugiej staje się jego więźniem.

Oba musicale ciekawie oddają w inscenizacji dystans czasowy wobec przedstawianych wydarzeń. Austria w *Elisabeth* jest (re)animowana, ale niekoniecznie żywa. Widać to zarówno po choreografii w formie nienaturalnie sztywnych, marionetkowych ruchów wielu postaci, jak i po scenografii budującej przestrzeń cesarskiego Wiednia z pojedynczych, nierzadko zdeformowanych elementów. W *Mozarcie!* wrażenie upadku nie jest tak wszechogarniające, niekiedy bowiem dystans czasowy przypominają środki podobne do tych z *Elisabeth*. Gdy scena dotyczy konfliktu Wolfganga z jego wewnętrznym geniuszem, pozostałe postaci często komentują ją, zachowując się analogicznie jak przez większość czasu w *Elisabeth* – jakby były duchami czy lalkami, a nie żywymi ludźmi. Nieprzypadkowo takie rozstrzygnięcia pojawiają się w scenach związanych z konfliktem między Wolfgangiem a Amadé. Wszak to ten ostatni, ze swoim ikonicznym strojem symbolizuje przyszłość Mozarta i jego współczesną rozpoznawalność. „Nawiedzana” choreografia w *Mozarcie!* zjawia się więc w chwilach poruszających tematykę związku między przeszłością a teraźniejszością – jak i zresztą w *Elisabeth*, gdzie jednak takich scen i tego typu ruchu scenicznego jest dużo więcej.

Podsumowując podobieństwa obu musicali, można zauważyć, że ukazują one wielowarstwowe i dziedziczone mechanizmy opresji, a przy tym nie heroizują postaci próbujących się z nich wyrwać. Zamiast tego wskazują na to, że takie próby zazwyczaj same stają się kontynuacją owych mechanizmów.

Oba dzieła tworzą także obraz „reanimowanej” przeszłości Austrii. *Elisabeth* podporządkowuje temu założeniu praktycznie całą inscenizację, a w *Mozarcie!* wyraża się ono w centralnej figurze Amadé, „porcelanowego dziecka” symbolizującego geniusz, który zniszczy Mozarta i zarazem z niego ocaleje.

Jak te artystyczne wizje mają się do pamięci zbiorowej mieszkańców kraju, z myślą o którym zostały napisane? Na to pytanie warto odpowiedzieć w trzech fazach. W każdej z nich porównam proponowany przez Kunzego, Kupfera i pozostałych twórców przekaz z innymi formami pamięci zbiorowej o przedstawianych na scenie wydarzeniach.

Musicale a obiegowe wizerunki

Wskazywałem poprzednio na to, jak mocno *Elisabeth* oraz *Mozart!* wiążą się z obecnymi w zbiorowej wyobraźni i w publicznych przestrzeniach wizerunkami tytułowych bohaterów. W przypadku *Mozarta!* skojarzenie jest absolutnie oczywiste. Amadé nosi strój, w jakim Mozarta widzimy na opakowaniach czekoladek Mozartkugeln czy licznych innych pamiątkowych produktów, które można kupić w Wiedniu, Salzburgu i pozostałych austriackich miastach. W *Elisabeth* obraz bezpośrednio związany z komercyjnymi i turystycznymi przedstawieniami Sisi nie jest aż tak dominujący – to poza protagonistki z finału aktu pierwszego, wzorowana na słynnym portrecie pędzla Franza Xavera Winterhaltera. Popularne wyobrażenia cesarzowej są także przywoływane przez Lucheniego w obu powtórzeniach piosenki *Kitsch* (Kicz). Da się jednak zauważyć, że o ile twórcy *Elisabeth* grają w mniejszym stopniu wizerunkiem Sisi niż w *Mozarcie!* wizerunkiem Mozarta, o tyle w dużo większym stopniu przetwarzają w pierwszym musicalu popularne obrazy związane z Habsburgami i Wiedniem. Już w Prologu umieszczają postaci tańczące między omszałymi symbolami dynastii i miasta, aby następnie metaforycznie ulokować zaręczyny na Praterze czy sparodiować wiedeńską kawiarnię w piosence *Die fröhliche Apokalypse* (Radosna apokalipsa).

W wykorzystywaniu wymienionych ikon oba musicale Kunzego balansują między ich celebracją a dekonstrukcją. Czytając libretta, można odnieść wrażenie, że dominuje ta druga. W *Elisabeth* piękne wizerunki Sisi są dla protagonistki bronią w rozpaczliwej walce o niezależność, a pełne przepychu obrazy z cesarskiego Wiednia nieudolnie maskują słabość i anachroniczność państwa Habsburgów. W *Mozarcie!* głównym wątkiem jest to, jak ikoniczny wizerunek kompozytora – Amadé – próbuje zagarnąć całe jego życie i odebrać wartość wszystkiemu poza twórczością.

W pełnej rozmachu inscenizacji obu spektakli, związanej z estetyką megamusicalu, a także z operowym doświadczeniem Harry’ego Kupfera, krytyka miesza się jednak z celebracją. Elementy starego habsburskiego ładu zostają pokazane na scenie w imponującej skali, przywoływanie popularnych obrazów

Sisi jest atrakcyjne, gdy robi to ona sama, a zabawne, gdy czyni to Lucheni. Sceny *Mozarta!* z udziałem Amadé robią wrażenie dzięki dramatyczności jego konfliktu z Wolfgangiem i pomysłowemu przedstawieniu kompozytora w dwóch osobach. W postaci Amadé szczególnie widać, że w musicalach Kunzego nawet to, co bolesne i mroczne, staje się atrakcyjne przez swój nadprzyrodzony, „gotycki” sztafaż. Obie inscenizacje nie tylko muszą zbudować imponującą wizję starej Austrii, by ukazać jej upadek z odpowiednim rozmachem, ale też czynią ów upadek atrakcyjnym widowiskiem. Stąd moja propozycja, by rozumieć je przez pryzmat tradycji gotyckiej w literaturze, gdyż to ona służyła w dużej mierze do opowiadania o schyłku starych porządków i sprawiała, że wydawały się naraz groźne i pociągające dla odbiorców. To, że artyści wykorzystują taki sztafaż, by przedstawić przeszłość Austrii i jej wpływ na teraźniejszość, dobrze też pasuje do obaw Kerwina Lee Kleina, że pamięć z całą swoją subiektywnością może być atrakcyjniejsza od historii przez emocjonalną bliskość i religijne konotacje¹.

Gerhard Vitek, dyrektor muzeum Mozarthaus, nie jest entuzjastą musicalu *Mozart!* W rozmowie ze mną wyjaśnił, że jego zdaniem ten spektakl prezentuje zbyt jednostronną wizję Mozarta. On zaś wierzy, że kluczem do odpowiedzialnego opowiadania o kompozytorze jest właśnie niedookreślenie i przyznanie, że w pełni nigdy go nie zrozumiemy. Być może zdziwiłby się, słysząc, jak Kunze opowiada mi, że rzeczywiście nie do końca rozumie Mozarta i nie jest w stanie całkowicie uchwycić jego charakteru w swojej sztuce. Pozostaje jednak faktem, że *Mozart!* mocno skupia się na konkretnej, bardzo dramatycznej wizji życia kompozytora. Podobnie *Elisabeth* koncentruje się na ukazaniu Sisi jako tragicznej, zniszczonej i niszczycielskiej figury – i odpowiednio można zauważyć, że wiedeńskie Sisi Museum prezentuje nieco bardziej wieloznaczny i zniuansowany obraz cesarzowej. Musicales Kunzego co prawda odchodzą zatem od popularnych, uładowanych obrazów swoich bohaterów, ale na ich miejsce proponują inne, równie popularne, choć bardziej sensacyjne. Wielowymiarowy portret Sisi oraz Mozarta można w Wiedniu uzyskać dopiero, gdy skonfrontuje się go z akademicką refleksją prowadzoną w opracowaniach naukowych, a także w ufundowanych na niej muzeach oferujących bardziej wielogłosową narrację. Kunze niewątpliwie włożył mnóstwo wysiłku w poznanie opisywanych bohaterów, ale zgodnie z własnym przekonaniem, że w teatrze muzycznym z widownią najlepiej komunikować się emocjami, wpasował fakty o nich w swój schemat narracyjny drama musicalu. Ten zaś pozwala pokazać wiele z psychologicznej głębi postaci, ale jednocześnie w dużej mierze podporządkowuje ich dzieje jednozdaniowemu przesłaniu.

Taką prezentację bohaterów Kunzego należy rozumieć na co najmniej dwa sposoby. Można po prostu zarzucić autorowi, że wprowadza nowe stereotypy

¹ Kerwin Lee Klein, *On the Emergence of Memory in Historical Discourse*, „Representations” 2000, nr 69, s. 129.

na miejsce starych i tym samym nie zmienia uproszczonego odbioru obrazu Sisi oraz Mozarta w austriackiej pamięci zbiorowej. Można też jednak spojrzeć na *Elisabeth* i *Mozarta!* bardziej przychylnie, widząc w nich próbę stworzenia pełniejszego obrazu obu postaci przez jednoczesne przypomnienie i zanegowanie ich popularnych wizerunków. Sisi cierpi, tłamszona przez etykietę i kuszona przez Śmierć, a Mozart męczy się z uprzedzonym społeczeństwem i demonem własnego talentu. Zarazem oba spektakle często ukazują publiczności obrazy kojarzące się ze skomercjalizowanym i wyidealizowanym odbiorem tych bohaterów. Kunze może dzięki temu połączyć swoją strategię oddziaływania na emocje z demonstracją bardziej skomplikowanego obrazu postaci, prezentując na scenie dwie emocjonujące wizje bohaterów i równocześnie konfrontując je ze sobą.

I wreszcie warto dodać, że pełne i wielostronne przedstawienie tytułowych bohaterów nie jest ani w *Elisabeth*, ani *Mozarcie!* najważniejsze, bo oba spektakle są istotne dla austriackiej pamięci zbiorowej przede wszystkim jako polemika z wyobrażeniami o czasach, w których ich protagoniści żyli. Małgorzata Golik twierdzi, że idealizacja „c.k. monarchii” jest jednym z naczelných symptomów nierzetelnej postawy Austriaków wobec ich przeszłości². Być może więc atak na ten zafałszowany, uładzowany obraz okazuje się wart ceny, jaką jest pewne uproszczenie wizerunków tytułowych bohaterów?

Musicale a państwo Habsburgów

Rozważenie tej kwestii warto zacząć od pytania, do kogo ta polemika jest kierowana. Monarchia Habsburgów stanowi bardzo ważny element pamięci zbiorowej wielu różnych grup i narodów. Już w drugim rozdziale książki refleksje o tej części przeszłości Austrii trzeba było opatrzyć uwagą, że dla Polaków to szczególnie doniosły temat, bo legenda cesarsko-królewskich Austro-Węgier stała się istotnym fragmentem tożsamości narodowej także w naszym kraju.

Aspekty narodowościowe cesarskiej Austrii są przedstawione w musicalach Kunzego wybiórczo. Na scenie widzimy austriackich Niemców, niemieckich Niemców, Włochów – w *Elisabeth* Lucheniego, a w *Mozarcie!* Salieriego, w *Elisabeth* Żydów... i tyle. Włosi pojawiają się zresztą nie tyle jako mieszkańcy części Półwyspu Apenińskiego opanowanej przez Habsburgów, ile jako dowód na kosmopolityzm Wiednia (Salieri) i udział Austrii w ogólnoeuropejskich problemach (anarchista Lucheni). Brakuje innych narodowości monarchii: Serbów, Czechów, Chorwatów, Polaków, Słowaków czy Słoweńców. Warto zauważyć, że chodzi o nieobecność nie tylko konkretnych postaci, lecz nawet – wzmianki o pozostałych ziemiach austro-węgierskich. Dobitym tego przykładem są

² Małgorzata Golik, *Miedzy przeczuciem a wstydem. Kultura austriacka wobec groźby i skutków narodowego socjalizmu*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016, s. 102–103.

rozmowy o polityce toczone w *Elisabeth* – narada cesarza z doradcami oraz kawiarniane plotki. W obu dialogach pojawia się temat polityki zagranicznej i europejskich potęg – Anglii, Francji czy Rosji – ale innych narodów monarchii już nie.

Pominięcie to można w pewnym sensie zrozumieć jako element upraszczania akcji, by zmieściła się w dwuipółgodzinnym musicalu. Warto jednak wskazać także analogię z twórczością Elfriede Jelinek. Ta autorka ma czeskie korzenie i, by o nich przypomnieć, regularnie przedstawia się jako Jelinkowa, ale w swoich powieściach zazwyczaj nie porusza tematu innych narodowości wchodzących w skład dawnych Austro-Węgier. Nawet jej *Dzieci umarłych*, ponad sześćsetstronicowa powieść uważana za rozliczenie z przeszłością Austrii, wprowadza tylko niemieckojęzycznych austriackich bohaterów. Oczywiście trudno coś zarzucać Jelinek, piszącej wszak o Austrii po II wojnie światowej. Można jednak spytać, dlaczego podobnie wygląda rozliczenie z przeszłością w rozgrywających się w monarchii habsburskiej musicalach Kunzego. W moim przekonaniu wynika to z tego, że powstając dla tych samych odbiorców co teksty Jelinek – Austriaków końca XX wieku – i chcąc się rozliczać z ich przeszłością, projektują na wiek XIX i XVIII etniczną jednolitość, która zapanowała w Austrii dopiero po rozpadzie Austro-Węgier. *Elisabeth* rzecz jasna musi poruszyć temat Węgrów, ale przedstawia ich jako naród z ubocza monarchii, pojawiający się tylko w scenach rozgrywających się na Węgrzech. Nie ukazuje roli węgierskich poddanych cesarstwa w życiu Wiednia ani ich interakcji z innymi narodami zamieszkującymi zarządzaną z Budapesztu część państwa – Słowakami, Chorwatami itd.

Można podsumować kwestię narodowościową następująco: pamięć o monarchii Habsburgów jest ważna dla wielu grup, a Austriacy są jedną z nich. Problem jednak w tym, że to oni jako jedyni nie mają właściwie żadnej innej pamięci narodowej. Pozostałe nacje wchodzące przez pewien czas w skład monarchii zostały przyłączone lub podbite, a w trakcie rozpadu Austro-Węgier albo dołączały do „macierzystych” państw, albo uzyskiwały niepodległość. W tym drugim przypadku budowały swoją tożsamość głównie na dawniejszej, prehabsburskiej przeszłości, traktując przynależność do państwa Habsburgów jako okres odsiadki w „więzieniu narodów”³. Austria za to została samodzielnym państwem bez tradycji bycia niepodległym i dopiero pod koniec XX wieku większość Austriaków zaczęła uważać się za osobny naród.

Bardzo więc możliwe, że musicale Kunzego tak dobrze przyjęły się w Wiedniu, ponieważ dają Austriakom między innymi wizję ich dawniejszej przeszłości, która jest tylko ich. Na scenie wydarzenia w habsburskim Wiedniu rozgrywają się wyłącznie między niemieckojęzycznymi Austriakami, przodkami

³ Więcej o związkach między negatywnym postrzeganiem Austro-Węgier a tworzeniem świadomości narodowej pisze Waldemar Łazuga, *Monarchia habsburska. Między idealizacją a alienacją*, Instytut Historii UAM, Poznań 2010, s. 31.

dominującej kulturowo dzisiejszej populacji tego miasta. W rozdziale pierwszym przywołałem pojęcie „mostu pamięciowego”, czyli częstego po trudniejszych okresach w historii budowania łączności z odległą przeszłością⁴. Moim zdaniem *Elisabeth* oraz *Mozart!* ułatwiają współczesnym Austriakom zbudowanie takiego mostu do czasów Austro-Węgier, pokazując je jako bardziej podobne do dzisiejszej Austrii, niż rzeczywiście były. To, że przedstawienie przeszłości państwa w tych musicalach jest uproszczone pod względem narodowościowym, nie znaczy jednak, że pozostaje bezkrytyczne, lecz raczej – że krytyka przeszłości Austrii jest wyrażona w sposób, jaki łatwiej zrozumieć współczesnym Austriakom.

Musicale a *Austria Felix*

Na początku tego podsumowania analizę zarówno *Elisabeth*, jak i *Mozarta!* najłatwiej można było streścić, przypominając działające w tych spektaklach piętrowe i wielopokoleniowe mechanizmy opresji. Choć dużo mniej dosadne w swojej wymowie, musicale Kunzego przywodzą w tym względzie na myśl powieści Elfriede Jelinek, Thomasa Bernharda i innych austriackich autorów „kałających własne gniazdo” – przedstawiające naraz problemy austriackiego społeczeństwa i pojedyncze przypadki destrukcyjnych związków bądź rodzin. U Kunzego podobny schemat powtarza się w *Mozarcie!*, a w *Elisabeth* dzięki ukazaniu rodu cesarskiego bolączki jednej rodziny i całego państwa są opisane jednocześnie.

Krytyka przeszłości Austrii, jaką Kunze przeprowadza w *Elisabeth* i *Mozarcie!*, w obu przypadkach dotyka też późniejszych losów tego kraju. *Elisabeth* ukazuje, jak dziewiętnastowieczny nacjonalizm przerodził się w dwudziestowieczny nazizm. *Mozart!* z kolei akcentuje, że Austria zapamiętała Mozarta tylko jako Amadé, atrakcyjną ikonę jej kultury muzycznej, a zapomniała o jego przeżyciach jako człowieka, które w musicalu reprezentuje Wolfgang. Dziełom Kunzego nie udało się jednak chyba uzyskać statusu ważnego głosu w debacie o austriackiej przeszłości i pamięci zbiorowej. Nie znalazłem śladów dyskusji tego rodzaju. Powstające w Wiedniu prace o tym twórcy też o niej nie wspominają.

Sądzę, że musicale Kunzego przyjęły się w Austrii i na świecie bardzo dobrze, ale jako megamusical – imponujące widowiska mające dostarczyć widzom intensywnych emocji i mocnych wrażeń dzięki dramatycznej akcji czy imponującej inscenizacji. Nie przeczy to obserwacjom, że są to wielowątkowe, krytyczne względem Austrii i przedstawiające pogłębiony psychologiczny

⁴ Marcin Napiórkowski, *Epidemia pamięci*, w: Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski (red.), *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018, s. 30.

wizerunek protagonistów dzieła. Ich sukces jako megamusicali wpływa jednak na to, jak funkcjonują w świecie gatunku i z czym kojarzą się fanom. *Elisabeth* i *Mozart!* przejęły, jak się zdaje, jedną ważną cechę anglojęzycznych megamusicali – podobnie jak one odwołują się przede wszystkim do siebie, a nie do wydarzeń i postaci, które je zainspirowały. Musicales Kunzego stały się silną marką tak samo jak *Nędznicy*, *Evita* czy francuska pop-opera *Notre-Dame de Paris*, a odtwórcy głównych ról w ich austriackich i niemieckich inscenisacjach zostali największymi gwiazdami niemieckojęzycznego teatru musicalowego. Sprawilo to, że również dyskusja o tych tytułach skupiła się na ich statusie jako osobnych wydarzeń artystycznych, a nie adaptacji zdarzeń historycznych czy głosów w debacie o austriackiej pamięci zbiorowej.

Odnoszę wrażenie, że taka recepcja musicali Kunzego nie jest jedyną możliwą, że nieomal zupełny brak ich odbioru jako głosów w dyskusji publicznej nie wynika z tego, że nie mają one potencjału do bycia takim głosem. Obawiam się, że to jeden z owoców austriackiej amnezji, która przejawia się w traktowaniu muzyki jako prestiżowej, ale apolitycznej dumy Austrii. Amnezja ta jest sproblematyzowana w musicalu *Mozart!*, który opowiada o tym, jak zapomina się o Mozarcie jako człowieku, wraz z jego politycznymi i społecznymi poglądami. Wydaje mi się, że twórczość Kunzego spotkała sytuacja w pewnym stopniu podobna. Stała się ona dumą Austrii, kolejną falą popularnego teatru muzycznego z Wiednia, ale jej bardziej krytyczne aspekty zostały w bardzo niewielkim stopniu omówione w literaturze naukowej i znalazły nikły oddźwięk w austriackiej debacie publicznej. Uważam, że ta ograniczona recepcja wynika z problemów, które te musicale diagnozują, i mam nadzieję, że moja książka choć w niewielkim stopniu przyczyni się do zmiany tego stanu rzeczy.

AN E K S 1

Streszczenie akcji *Elisabeth*

Poniżej można znaleźć streszczenie akcji wiedeńskich inscenizacji *Elisabeth* w podziale na sceny. Są tutaj także wymienione wszystkie pojawiające się w spektaklu piosenki oraz utwory instrumentalne. Bezpośrednio pod akapitem, który opisuje akcję rozgrywającą się w danej piosence, podano jej tytuł oraz jego polskie tłumaczenie.

W głównym tekście książki posługuję się podanymi tu numerami scen. Przebieg niektórych z nich różni się między wiedeńskimi inscenizacjami musicalu, a dwóch w ogóle nie było w wersji prapremierowej. W tych rzadkich przypadkach omawiam je osobno dla kolejnych inscenizacji, zaczynając akapit od roku premiery danej wersji (1992, 2003 lub 2012).

Nazwy scen są zaczerpnięte z libretta inscenizacji z 2012 roku¹ i czasami uzupełnione o dodatkowe informacje z didaskaliów. W kilku przypadkach libretto określa miejsce akcji metaforycznie (cmentarz przeszłości, między niebem a ziemią itp.) – w tytułach tych scen podaję metaforyczny tytuł w cudzysłowie, a po nim, jeśli to możliwe, precyzuję miejsce akcji.

¹ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Elisabeth. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Libretto*, Sisi Music/Edition Butterfly, Hamburg 2016.

Akt I

Prolog – „nocny świat zmarłych i śniących – cmentarz przeszłości”

Tajemniczy Sędzia przesłuchuje zabójcę cesarzowej Elżbiety – Luigiego Luchenię. Zamachowiec broni się, twierdząc, że jego ofiara chciała umrzeć. Zaświadczyć o tym mają jej współcześni, którzy pojawiają się na scenie, wspominając swoją epokę i Elżbietę.

Alle tanzten mit dem Tod – Wszyscy tańczyli ze śmiercią (chór, Lucheni)

Wśród nich pojawia się również Śmierć pod postacią młodego mężczyzny i zeznaje, że kochała cesarzową. Tak zaczyna się opowieść o życiu protagonistki, w której Lucheni będzie odgrywał rolę narratora, spajającego w jedną historię różne ważne epizody życia Sisi przedstawiane na scenie.

Elisabeth (chór, Lucheni, Śmierć)

Scena 1 – przed zamkiem Possenhofen

Opowieść zaczyna się w dziewiętnastowiecznej Bawarii, w której Sisi urodziła się i spędziła kilkanaście szczęśliwych lat. W pierwszym obrazie widzimy jej uwielbienie dla często nieobecnego ojca Maksymiliana, który po raz kolejny wyjeżdża z domu i nie chce jej wziąć ze sobą. Gdy ojciec odjeżdża, młodą Elżbietę próbuje zdyscyplinować guwernantka.

Wie du – Jak ty (Elżbieta, Max)

Scena 2 – nad brzegiem jeziora Starnberg

Do rodzinnego zamku Wittelsbachów zaproszeni są liczni krewni. Ludwika, matka Sisi, ogłasza, że wraz ze swoją siostrą Zofią planują zaręczyny cesarza Franciszka Józefa z Heleną, najstarszą córką Wittelsbachów.

Schön, euch alle zu sehen – Miło was wszystkich widzieć (Ludwika, Helena, chór)

Tymczasem Sisi wspina się na wysoki słup, spada z niego i prawie umiera. Przychodzi po nią Śmierć, dziewczyna jednak budzi się, nim ta zdąży ją zabrać. Lucheni komentuje, że tu zaczyna się ich miłość. To jedyna scena, która doczekała się innej wersji w każdej z wiedeńskich inscenizacji.

1992: Śmierć odchodzi, ale wciąż obserwuje Sisi, która w gorączce tłumaczy matce, że nigdy nie chce się wiązać z mężczyzną i sama osiągnie szczęście.

Wie du – Jak ty (reprzyza) (Elżbieta)

2003: Układ sceniczny identyczny jak w 1992 roku, ale zamiast repryzy *Wie du* Sisi mówi bezpośrednio do Śmierci, prosząc ją, by została, bo kojarzy się jej z wolnością. Rodzina bierze takie zachowanie za halucynacje.

Schwarzer Prinz – Czarny Książę (Elżbieta)

2012: Śmierć zostaje przy łóżku Sisi, podczas gdy ta leży nieprzytomna, i śpiewa o fascynacji Śmiercią. Kiedy dziewczyna się budzi, prosi Śmierć, by przy niej została, ale ona odchodzi. Stwierdzają jednak, że zawsze będą blisko siebie.

Rondo schwarzer Prinz – Rondo Czarnego Księcia (Śmierć, Elżbieta)

Scena 3 – sala audiencyjna w Hofburgu, Wiedeń

Tymczasem w Wiedniu młody cesarz Franciszek Józef pozostaje pod ogromnym wpływem swojej konserwatywnej matki Zofii. Widzimy, jak za jej radą nadaje Kościołowi dodatkowe przywileje, wydaje wyrok śmierci na uczestnika wolnościowych protestów i nakazuje neutralność Austrii w wojnie krymskiej. *Jedem gibt er das Seine – Daje każdemu to, co się należy* (Franciszek Józef, Zofia, dworzanie)

Scena 4 – kurort Bad Ischl

Także w Bad Ischl, gdzie rodzina cesarska spotyka się z krewnymi Sisi, to Zofia doradza synowi, jak nawiązać pierwszy kontakt z Heleną. Ten jednak, ku ogromnemu zdziwieniu wszystkich, wybiera zamiast niej Elżbietę jako partnerkę na bal.

So wie man plant und denkt, so kommt es nie – Nigdy nie wychodzi tak, jak się planowało i liczyło (Lucheni, Zofia, Ludwika, Helena, Elżbieta, Franciszek, chór)

Scena 5 – „między niebem a ziemią”, spotkanie w Possenhofen

Elżbieta i Franciszek już się zaręczyli i są po raz pierwszy sami. Cesarz ostrzega swoją wybrankę, że w życiu panujących mało jest czasu na prywatne szczęście, ale Sisi niezbyt wiele rozumie z tych ostrzeżeń.

Nichts ist schwer – Nic nie jest trudne (Franciszek, Elżbieta)

Scena 6 – kościół Augustianów w Wiedniu

Ślub cesarskiej pary. Gdy Sisi i Franciszek zbliżają się do ołtarza, widownia słyszy ponure myśli gości weselnych przekonanych o rychłym upadku państwa. Widzą oni swój świat jako nijaki i zużyty, liczą, że problemy przyszłej władczyni dostarczą im rozrywki. Po sakramentalnym „tak” w kościelne dzwony bije Śmierć.

Alle Fragen sind gestellt – Wszystkie pytania zostały zadane (chór)

Scena 7 – sala balowa w pałacu Schönbrunn

Na balu wszyscy plotkują o tym, że Franciszek Józef i Elżbieta są źle dobraną parą, oraz o widocznych w trakcie ślubu złych omenach. Szczególnie sceptyczni są Maksymilian i Zofia.

Sie passt nicht – Ona nie pasuje (Maksymilian, Zofia, chór)

Gdy na balu wreszcie pojawiają się państwo młodzi, wszyscy poza Sisi nagle zastygają, a ona ponownie dostrzega Śmierć. Ta przypomina jej, że spotkają się na końcu życia, i uświadamia, że świat chyli się ku upadkowi.

Der letzte Tanz – Ostatni taniec (Śmierć, chór)

Gdy Śmierć odchodzi, a Franciszek Józef ożywa, Sisi skarży się mu na wszechobecne obserwujące ją tłumy. Lucheni zachęca publiczność do przyglądania się im, bo związek władców jest sprawą publiczną.

Liebe mit Gaffern – Miłość z gapiami (Elżbieta, Franciszek)

Scena 8 – pokoje Elżbiety w pałacu Laxenburg

Mimo nacisków Zofii młoda cesarzowa nie potrafi przyzwyczaić się do dworskiego życia. Szuka ochrony przed surowymi nakazami teściowej u Franciszka Józefa, ten jednak staje po stronie matki.

Eine Kaiserin muss glänzen – Cesarzowa musi błyszczeć (Zofia, Elżbieta, damy dworu, Franciszek)

Osamotniona Sisi deklaruje, że jej najważniejszym celem będzie zachowanie niezależności.

Ich gehör nur mir – Należę tylko do siebie (Elżbieta)

Scena 9 – „stadia pewnego małżeństwa”, Hofburg i Debreczyn

Pierwsze lata małżeństwa mijają pod znakiem walki o dwie córki Elżbiety, którymi od urodzenia zajmuje się Zofia. W końcu cesarzowa ucieka się do szantażu: zgadza się pomóc mężowi podczas dyplomatycznej podróży na Węgry w zamian za wzięcie tam również dzieci.

Stationen einer Ehe – Stadia pewnego małżeństwa (Elżbieta, Franciszek, Zofia, Lucheni, damy dworu)

Cesarz przyjmuje warunki i cała rodzina wyjeżdża. Węgrzy ciepło przyjmują cesarzową, ale jej starsza córka Zofia choruje i umiera. Nad jej zwłokami Sisi po raz kolejny spotyka Śmierć, która uświadamia jej, że to dopiero początek strat w rozpadającym się świecie.

Die Schatten werden länger – Cienie się wydłużają (Śmierć)

Scena 10 – wiedeńska kawiarnia

O wydarzeniach następnych kilku lat dowiadujemy się z kawiarnianych plotek. Sisi nie może pogodzić się ze śmiercią dziecka, zaś Franciszek Józef prowadzi nieumiejętną politykę, wplątując Austrię w kolejne wojny. Lucheni jako kelner opowiada o wizji cesarzowej, która rzekomo ujrzała swojego nowo narodzonego syna Rudolfa jako rewolucjonistę.

Die fröhliche Apokalypse – Radosna apokalipsa (Lucheni, chór)

Scena 11 – przedpokój komnat arcyksiężnej w Schönbrunn

1992: W inscenizacji premierowej scena ta nie występuje.

2003, 2012: Rudolfem także próbuje zaopiekować się Zofia, przydzielając mu jako wychowawcę surowego wojskowego, hrabiego Gondrecourta. Dama dworu służąca Elżbiecie usiłuje zaprowadzić Rudolfa do matki, Zofia jednak nie zgadza się na to.

Kind oder nicht – Dziecko czy nie (Zofia, dama dworu, młody Rudolf)

Scena 12 – sypialnia Elżbiety

Franciszek prosi Sisi, by wpuściła go do swojej sypialni, ale ta wyrzuca mu zza drzwi, że jego matka jest dla niego ważniejsza od żony. Wręcza mu także

pisemne żądanie oddania jej kontroli nad edukacją Rudolfa. Mąż oddala się, niczego nie postanawiając.

Elisabeth, mach auf – Elżbieto, otwórz (Franciszek, Elżbieta)

Pogrążoną w samotności cesarzową znów odwiedza Śmierć i proponuje, by odeszła z tego świata, lecz Elżbieta gwałtownie odmawia. Zamierza walczyć o należną sobie pozycję na dworze, wykorzystując swą urodę.

Elisabeth, sei nicht verzweifelt – Elżbieto, nie rozpaczaj (Śmierć, Elżbieta)

Scena 13 – targowisko w Wiedniu

Niedługo potem na ulicach Wiednia wybuchają zamieszki: prości ludzie nie mogą dostać mleka dla swoich dzieci. Lucheni wyjaśnia im, że to cesarzowa skupuje całe mleko, by się w nim kąpać.

Milch – Mleko (Lucheni, chór)

Scena 14 – przebieralnia Elżbiety

I rzeczywiście – w pałacu służki przygotowują Elżbiecie mleczną kąpiel, jak również liczne inne zabiegi poprawiające wygląd władczyni.

Uns're Kaiserin soll sich wiegen – Nasza cesarzowa ma o siebie dbać (damy dworu)

Upiększanie przerywa Franciszek Józef, który zjawia się w komnatach Sisi i ogłasza, że zgadza się na jej żądania odnośnie do Rudolfa. Elżbieta jest jednak zbyt zafascynowana swoją urodą i związaną z nią władzą, by móc się naprawdę zbliżyć do szukającego zgody męża. Jednocześnie w lustrze pojawia się Śmierć i przypomina jej, że uroda przemija.

Ich gehör nur mir – Należę tylko do siebie (reprzyza) (Elżbieta, Franciszek, Śmierć)

Akt II

Scena 1 – przed katedrą w Budzie

Lucheni opowiada publiczności o trwającej właśnie koronacji Franciszka Józefa i Elżbiety na króla i królową Węgier. Jednocześnie wyśmiewa obiegowe, kiczowate wyobrażenie o słodkiej Sisi, sprzedając tanie i ckeliwe pamiątki po niej. Twierdzi, że prawdziwa Elżbieta była prózną egoistką.

Kitsch – Kicz (Lucheni)

Węgrzy są wdzięczni za koronację, a w konsekwencji i autonomię swego kraju, którą uważają za zasługę cesarzowej. Lucheni wskazuje jednak na to, że dając Węgrom wolność, Sisi roznieciła w cesarstwie ducha nacjonalizmu, który doprowadzi państwo do upadku.

Éljen Erzsébet – Elżbieta niech żyje (chór, Lucheni)

Scena 2 – łąka w Budzie

1992: Ta scena nie była obecna w inscenizacji prapremierowej.

2003, 2012: Podczas obchodów powstania Austro-Węgier Elżbieta spotyka Śmierć. Cesarzowa twierdzi, że jest teraz samodzielna i już jej nie potrzebuje, Śmierć natomiast próbuje przekonać Sisi, że spełniając własne pragnienia, zwiększa jej wpływ na świat.

Wenn ich tanzen will – Gdy chcę tańczyć (Elżbieta, Śmierć)

Scena 3 – sypialnia w Hofburgu

Dziewięcioletni Rudolf tęskni za wiecznie nieobecną matką. Śmierć zbliża się do niego i obiecuje, że już zawsze będzie przy nim.

Mama, wo bist du? – Mamo, gdzie jesteś? (mały Rudolf, Śmierć)

Scena 4 – szpital psychiatryczny w pobliżu Wiednia

Z obowiązku i ciekawości Sisi odwiedza szpital dla umysłowo chorych. Spotyka tam kobietę przekonaną, że jest cesarzową Elżbietą. Ku swemu zdziwieniu Sisi uświadamia sobie, że jej imitatorka ma pod pewnymi względami więcej swobody w życiu niż ona.

Nichts, nichts, gar nichts – Nic, nic, zupełnie nic (Elżbieta)

Scena 5 – salon arcyksiężnej Zofii w Hofburgu

Zofia jest przerażona, jak bardzo wzrósł wpływ żony na cesarza. Wraz ze swoimi popiecznikami postanawia zmienić to przez znalezienie synowi kochanki.

Wir oder sie – My albo ona (Zofia, dworzanie)

Scena 6 – dom publiczny Madame Wolf

Jeden z oddanych Zofii dworzan odwiedza luksusowy dom publiczny, by wynająć kochankę dla cesarza. Wybrana kobieta okazuje się zarażona „chorobą francuską” – syfilisem.

Nur kein Genieren – Tylko bez pruderii (Madame Wolf, Lucheni, chór)

Scena 7 – sala do ćwiczeń gimnastycznych w Schönbrunn

Elżbieta mdleje w trakcie porannej gimnastyki. Wezwany lekarz – Śmierć w przebraniu – diagnozuje u niej syfilis. Załamana niewiernością Franciszka cesarzowa rozważa samobójstwo, a słysząc to, Śmierć ujawnia się. Widząc ją, Sisi decyduje się jednak żyć dalej, a zdradę małżonka potraktować jako zwolnienie z obowiązków wobec niego.

Die Maladie/Die Letzte Chance – Choroba/Ostatnia szansa (Śmierć, Elżbieta)

Scena 8 – „niespokojne lata”, Hofburg i podróże Elżbiety

2003, 2012: W nowszych inscenizacjach scena ta zaczyna się od kłótni Franciszka z matką, której zarzuca on rozbite swojego małżeństwa. Załamana Zofia

rozpacza, że atakuje ją syn, któremu tak wiele poświęciła.

Streit zwischen Mutter und Sohn – Kłótnia między matką a synem (Franciszek, Zofia)

Ist das nun dein Lohn – Czy to właśnie twoja nagroda (Zofia)

Elżbieta bez wytchnienia podróżuje po całej Europie ku ogromnemu zmarznięciu cesarza i jego dworzan. Lucheni sugeruje, że celem Sisi jest ucieczka przed własnym starzeniem się.

Rastlose Jahre – Niespokojne lata (Franciszek, damy dworu, dworzanie, Lucheni)

1992: W inscenizacji premierowej scenę tę wieńczyła sekwencja ukazująca niebezpieczne polowania i gonitwy konne, w jakie Elżbieta zaczęła się angażować w latach podróży.

Die Jagd – Łowy (Lucheni, chór)

Scena 9 – „w karocy Śmierci”

Śmierć spotyka dorosłego Rudolfa. Podsycia jego lęki o to, że nieudolne rządy Franciszka spowodują rozpad cesarstwa, i namawia go, by przejął władzę z rąk ojca.

Die Schatten werden länger – Cienie się wydłużają (reprzyza) (Śmierć, Rudolf)

Scena 10 – pracownia cesarza w Hofburgu, ulica Opernring w Wiedniu

2003, 2012: Rudolf i Franciszek Józef kłócą się o przyszłość cesarstwa. Obaj uważają, że ten drugi nie rozumie sytuacji państwa.

Streit zwischen Vater und Sohn – Kłótnia między ojcem a synem (Franciszek, Rudolf)

Jednocześnie w Wiedniu dochodzi do nacjonalistycznych protestów. Zwolennicy antysemity i nacjonalisty Schönerera przekształcają się w groteskowej wizji w dwudziestowiecznych nazistów.

Hass – Nienawiść (chór, Lucheni)

Scena 11 – loggia willi na Korfu

Tymczasem, z dala od austriackiej polityki, Sisi usiłuje wezwać ducha swojego ukochanego poety Heinricha Heinego. Zamiast tego nawiązuje łączność ze zmarłym ojcem, który piętnuje jej cynizm i samotność.

Wie du – Jak ty (reprzyza) (Elżbieta, Maksymilian)

Scena 12 – Willa Hermesa w Wiedniu

Sisi odrzuca załamanego Rudolfa, który przybywa z prośbą o wstawienie się za nim u cesarza. Syn podejrzewa, że matka odtrąca go, bo jest do niej zbyt podobny.

Wenn ich dein Spiegel wär – Gdybym był twym lustrem (Rudolf, Elżbieta)

Scena 13 – Mayerling

Brak wsparcia doprowadza arcyksięcia do samobójstwa. Jest ono przedstawione jako zakończony pocałunkiem i strzałem w głowę taniec ze Śmiercią.
Mayerling-Walzer – Walc Mayerling (utwór instrumentalny)

Scena 14 – krypta Kapucyńska w Wiedniu

Przy grobie syna Sisi lamentuje, że poświęciła go dla własnej wolności, i po raz pierwszy jest gotowa odejść ze Śmiercią. Ta jednak nie chce jej przyjąć.
Rudolf, wo bist du – Rudolfie, gdzie jesteś (Elżbieta, Śmierć)

Scena 15 – taras na Cap-Martin we Francji

Lucheni prezentuje publiczności cierpienie cesarzowej jako tandetny „towa”.
Mein neues Sortiment – Mój nowy asortyment (Lucheni)
Starszy już Franciszek Józef spotyka się z żoną we Francji i próbuje namówić ją na powrót do domu. Okazuje się jednak, że tych dwoje za bardzo się od siebie oddaliło, by do siebie wrócić.
Boote in der Nacht – Łodzie w nocy (Elżbieta, Franciszek)

Scena 16 – „na pokładzie tonącego świata”

Tymczasem na całym świecie upadają władcy, a nawet dynastie. W koszmarze Sisi pojawiają się największe nieszczęścia, jakie spotkały jej krewnych. Franciszek Józef spotyka we śnie Śmierć, która postanawia wreszcie „wyzwolić” – zabić – Elżbietę i przekazuje Lucheniemu narzędzie zbrodni.
Alle Fragen sind gestellt – Wszystkie pytania zostały zadane (reprzyza) (chór, Lucheni, Śmierć, Franciszek)

Epilog – nadbrzeżna promenada w Genewie

Anarchista zabija Sisi w Genewie, podczas kolejnej z jej licznych podróży. Po zmarłą przychodzi Śmierć, wyraźnie oczarowana jej odmłodzoną duszą. Obie postaci znikają w mroku dziejów.
Der Schleier fällt – Całun opada (Śmierć, Elżbieta)

ANEXS 2

Streszczenie akcji *Mozarta!*

Przestrzegam tu w miarę możliwości konwencji, które opisałem w aneksie pierwszym, ale muszę odejść od nich pod dwoma względami. Po pierwsze libretto żadnej z dwóch wiedeńskich inscenizacji *Mozarta!* nie zostało nigdy wydane. Dysponujemy jedynie librettem prapremiery niemieckiej w Hamburgu¹, które cytuję w tekście głównym, gdy wiem, że pokrywa się ono z inscenizacjami wiedeńskimi. Kolejność i nazewnictwo scen są w nim jednak inne, na potrzeby streszczenia wersji wiedeńskiej zaczerpnąłem je więc z programów inscenizacji prapremierowej z 1999 roku² i nowej inscenizacji z 2015 roku³.

Po drugie zmiany między inscenizacjami z 1999 a z 2015 roku są nieco większe niż między kolejnymi wiedeńskimi inscenizacjami *Elisabeth*. W roku 2015 nie tylko pojawiły się nowe sceny, ale także inne zniknęły, w konsekwencji czego nie sposób przyjąć numeracji z jednej wersji i uniknąć niejasności. Ostatecznie zdecydowałem się zachować numerację i nazewnictwo scen z wersji prapremierowej, w kilku przypadkach opisując wydarzenia z wersji z 2015 roku, które według programu stanowią osobną scenę, ale dobrze wpasowują się w poprzednią lub następną.

Także nazewnictwo scen jest w obu programach nieco różne. Oba miejsca akcji są sobie jednak zazwyczaj funkcjonalnie równorzędne, co pozwala streszczać fabułę scen przez opisanie przebiegu z 1999 roku i, gdy jest to potrzebne, krótkie wypisanie różnic wprowadzonych w inscenizacji z roku 2015.

¹ Michael Kunze, Sylvester Levay, *Mozart! Libretto der deutschen Erstaufführung*, Edition Butterfly/Levay Music, Hamburg 2001.

² Peter Back-Vega (red.), *Mozart! Ein Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay* (program inscenizacji z 1999 roku w Theater an der Wien), Vereinigte Bühnen Wien, Wiedeń 2000.

³ Elisabeth Gruber, Alexandra Riener, Jasmin Strauß-Aigner (red.), *Mozart! Das Musical von Michael Kunze und Sylvester Levay* (program inscenizacji z 2015 roku w Raimund Theater), Vereinigte Bühnen Wien, Wiedeń 2015.

Akt I

Prolog aktu pierwszego – cmentarz Świętego Marka w Wiedniu, 18.10.1809

Konstancja Nissen, wdowa po Mozarcie, prowadzi na jego grób słynnego lekarza, doktora Antona Mesmera. Mesmer zapłacił jej, by wskazała grób męża, gdyż chce wykopać jego czaszkę i badając ją, ustalić, co uczyniło z kompozytora geniusza. Gdy doktor zaczyna wspominać muzykę Mozarta, akcja cofa się w przeszłość.

Scena 1 – sala w pałacu Mesmerów w Wiedniu

1999: Kilkuletni Wolfgang gra dla zgromadzonej w pałacu publiczności. Jego ojciec, Leopold, zachwala nadludzki talent syna, ale na boku martwi się, że sława cudownego dziecka szybko przeminie. Każe chłopcu grać, mimo że Wolfgang ma gorączkę. Po koncercie do rodziny Mozartów podchodzi baronowa Waldstätten, chwając nadludzki talent syna.

2015: W nowej inscenizacji podobna scena rozgrywała się w salonie w cesarskim pałacu Schönbrunn, a na widowni zasiadała Maria Teresa. W tej wersji Amadé nie był chory. Po koncercie Wolfgang otrzymał od cesarzowej czerwony strój, z którego wyrósł jej syn.

Was für ein Kind! – Cóż to za dziecko! (Leopold, baronowa, goście)

Scena 2 – pokój Mozarta w Salzburgu

1999: Nastoletni Wolfgang pokazuje swojej siostrze Nannerl czerwony strój, który sprawił sobie za pieniądze wygrane dzięki grze w kości. Rozmawiają o wspomnieniach z dzieciństwa i o tym, jak prowincjonalny jest Salzburg. Do rozmowy dołącza Leopold, krytykuje Wolfganga za to, że jeszcze nie spisał zamówionego przez księcia-arcybiskupa koncertu i za uprawianie hazardu. Każe odnieść czerwoną szatę do sklepu.

Der rote Rock – Czerwony strój (Wolfgang, Nannerl, Leopold)

Wolfgang zostaje sam i zastanawia się, czemu ojciec go nie akceptuje.

Warum kannst du mich nicht lieben – Czemu nie umiesz mnie kochać (Wolfgang)

Po pierwszym sezonie wystawiania inscenizacji prapremierowej piosenka *Warum kannst du mich nicht lieben* została rozwinięta w *Ich bin Musik* (*Jestem muzyką*) – po początkowych rozmyślaniach o ojcu Wolfgang zwracał się do Amadé, ciesząc się ze swojego talentu i marząc o tym, jaką sławę może mu przynieść.

2015: W nowej inscenizacji zamiast spotkania z siostrą był ukazywany moment, w którym Wolfgang grał w kości. Wygrywał złoty pierścień od pomocnika hrabiego Arco, ale ten nie chciał mu go dać. Wolfgang skarżył się kolejno właśnie hrabiemu Arco i ojcu, ale obaj powtarzali, żeby był cicho i się nie wywyższał. Leopold używał podobnych argumentów, co w odpowiedniku tej sceny z wersji prapremierowej.

Die Wunder sind vorüber – Cuda się już skończyły (Wolfgang, hrabia Arco, jego pomocnik, Leopold, chór)

Scenę kończyła piosenka *Ich bin Musik*.

Scena 3 – sala bankietowa w rezydencji księcia-arcybiskupa Salzburga

Służba księcia-arcybiskupa Hieronima Colloredo przygotowuje bankiet. Colloredo pojawia się wraz ze swoim pomocnikiem, hrabią Arco, dogląda przygotowań i pyta o Mozarta. Wolfgang i Leopold wchodzą do rezydencji, Mozart ma dla księcia spisana serenadę. Colloredo obraża się jednak na to, jak pompacyjnie młodzieniec zachwala własny utwór. Wybuchą kłótnia, w wyniku której księżę wydała Wolfganga ze służby. Gdy jednak Mozartowie odchodzą, uznaje kompozycję Wolfganga za znakomitą i każe zagrać ją dworskim muzykom. ***Wo bleibt Mozart? – Gdzie jest Mozart?*** (Colloredo, Arco, Wolfgang, Leopold, chór)

Scena 4 – aleja Arkadowa w Salzburgu

W drodze do domu Wolfgang i Leopold kłócą się o konsekwencje decyzji Colloredo. Syn wierzy, że zwolnienie ze służby księciu da mu wolność i że poza Salzburgiem zdobędzie fortunę, ojciec nie ufa zaś tym szumnym deklaracjom i boi się o jego przyszłość.

Niemand liebt dich so wie ich – Nikt cię nie kocha tak jak ja (Leopold, Wolfgang)

2015: W tej samej scenie Wolfgang wyrusza na tournée wraz ze swoją matką, Anną Marią.

Scena 5 – targ warzywny w Salzburgu

Na zakupach Nannerl jest wypytywana przez przekupniów o losy Mozarta. Opowiada o jego tournée, jest przekonana, że brat osiągnie sukces, i chce do niego dołączyć. Na targu spotyka jednak hrabiego Arco, który uświadamia jej, że Colloredo użył swoich wpływów, by zniechęcić europejską arystokrację do zatrudnienia Mozarta.

Ah, das Fräulein Mozart – A, panienka Mozart (Nannerl, Arco, chór)

Scena 6 – sala w domu tancmistrza Salzburga

Leopold powtarza lekcje, których zawsze udzielał synowi: Wolfgang ma być skryty, pokorny i nieufny, bo tylko tak może poradzić sobie w niebezpiecznym świecie.

Schliess dein Herz in Eisen ein – Zamknij swe serce w żelazie (Leopold)

2015: Ta i kolejna scena zostały zamienione kolejnością.

Scena 7 – wóz mieszkalny rodziny Weberów w Mannheim

Rodzina Weberów – rodzice i cztery córki – to oszuści i naciągacze. Najpierw omawiają swoje wcześniejsze przestępstwa, potem planują, by jedna z córek,

Alojza, uwiodła Wolfganga. Gdy kompozytor przychodzi do nich w odwiedziny, udaje im się naciągnąć go na pożyczkę.

Eine ehrliche Familie – Uczciwa rodzina (Weberowie)

Scena 8 – podróż do Paryża

Paryskie koncerty Mozarta nie cieszą się popularnością, a jego matka choruje. Leopold i Nannerl z niepokojem czytają kolejne listy o stanie jej zdrowia. W końcu Anna Maria umiera, a zrozpaczony Wolfgang wraca do Salzburga.

Was für ein grausames Leben – Cóż za okrutne życie (Wolfgang)

Scena 9 – pokój w gospodzie Stieglbräu w Salzburgu

1999: Mieszkańcy Salzburga kpią sobie z tego, jak Wolfgang musiał prosić Colloreda o przyjęcie go z powrotem na służbę.

Ho-la-re, du-hi-je (chór)

2015: W nowej inscenizacji Wolfgang był obecny przy tych kpinach, a one odnosiły się nie tylko do niego, ale też do tego, że w Salzburgu zawsze potrzebna jest pokora, a uważający się za lepszych źle kończą.

In Salzburg ist Winter – W Salzburgu mamy zimę (chór)

W obu inscenizacjach w tej scenie do Salzburga przybywał na gościnny występ Emanuel Schikaneder, przyszły autor libretta *Czarodziejskiego fletu*.

Ein bisschen für's Hirn und ein bisschen für's Herz – Coś dla mózgu i coś dla serca (Schikaneder)

Scena 10 – przed organami w katedrze salzburskiej

Leopold przypomina Wolfgangowi o tym, że ma u niego coraz większy dług. Rozmowę przerywa baronowa von Waldstätten, która pragnie zabrać Wolfganga do Wiednia. Opowiada bajkę przypominającą metaforycznie Leopoldowi, że tylko wyruszając w świat, można odkryć coś nowego.

Gold von den Sternen – Złoto z gwiazd (baronowa von Waldstätten)

Leopold nie zgadza się na wyjazd syna, znów twierdząc, że Wolfgang nie jest na to dość samodzielny. Mozart ulega, ale obiecuje wyrwać się z Salzburga przy pierwszej okazji.

Niemand liebt dich so wie ich – Nikt nie kocha cię tak jak ja (reprzyza) (Leopold, Wolfgang, Nannerl)

Scena 11 – powóz Colloreda w drodze do Wiednia

Colloredo i Arco rozmawiają po drodze o Mozarcie. Colloredo chce go wezwać do Wiednia, by pochwalić się swoim genialnym muzykiem. Nakazuje, by Arco bardzo uważnie pilnował Wolfganga, a zwłaszcza nie pozwalał mu na przebywanie w parku rozrywki Prater.

Wien wird mich um ihn beneiden – Wiedeń będzie mi go zazdrościł (Colloredo, hrabia Arco)

Scena 12 – scena na Praterze

Na Praterze rodzina Weberów organizuje rozmaite widowiska, w tym sfingowaną egzekucję. Na ochotnika do ścięcia zgłasza się Wolfgang.

Halten Sie den Atmen an! – Wstrzymajcie Państwo oddech! (Wolfgang, Weberowie, chór)

1999: Wolfgang nie poznaje Weberów, a spytany przez nich, kim jest, odpowiada nonsensownym sprośnym wierszykiem.

Sauschwanz von Drecken – Świński Ogonek z Brudnowa (Wolfgang)

2015: Zamiast piosenki *Sauschwanz von Drecken* akcja przechodzi bezpośrednio do rzekomej egzekucji. Po niej Wolfganga zauważa hrabia Arco i każe mu natychmiast odejść z Prateru. Wolfgang nie zgadza się i podburza tłum przeciwko hrabiemu, który ucieka.

Ich bin extraordinär – Jestem niezwykły (Wolfgang, chór)

Po występie Wolfgang wreszcie poznaje Weberów. Dowiaduje się, że ojciec zmarł, a Alojza wyszła za mąż i została słynną śpiewaczką.

Alles Schwindel – Wszędzie oszustwa (chór)

Mozart rozmawia z Konstancją, jedną z córek Weberów. Oboje bardzo się sobie podobają.

Weil du bist, wie du bist – Bo jesteś, jaki/jaka jesteś (Konstancja, Wolfgang)

2015: Rozmowa Wolfganga z Konstancją płynnie przechodzi w piosenkę miłosną.

Wir zwei zusammen – Nas dwoje razem (Konstancja, Wolfgang)

Scena 13 – Salzburg, most na Salzach

Nannerl rozmyśla nad tym, jak bezpowrotnie minęło cudowne dzieciństwo, i o tym, że – w przeciwieństwie do Wolfganga – nie może dalej rozwijać swojego talentu muzycznego, zapewne wnet będzie miała męża i dzieci.

Der Prinz ist fort – Księżę odszedł (Nannerl)

2015: Ta scena została usunięta, a piosenka *Der Prinz ist fort* – zmieniona i użyta w akcie drugim.

Scena 14 – Dom Niemiecki w Wiedniu

Wolfgang właśnie dowiedział się, że wbrew obietnicom Colloreda nie zagra przed cesarzem. Wdziera się do rezydencji księcia, przyłapuje go z kochanką i kłóci się z nim. Colloredo każe mu wracać do Salzburga, Wolfgang się na to nie zgadza. W końcu księżę powtórnie wydała go ze swojej służby. Arco wyrzuca Wolfganga na wiedeński bruk, a kompozytor cieszy się, że odzyskał dzięki temu niezależność.

Ich bleibe in Wien! – Zostaję w Wiedniu! (Wolfgang)

Scena 15 – ulica w Wiedniu

Wolfgang zauważa, że wciąż jest przy nim Amadé, i orientuje się, że wcale nie jest wolny. Choć nie ciąży już na nim zewnętrzny przymus pracy

dla księcia, wciąż kieruje nim wewnętrzna, bezkompromisowa potrzeba tworzenia.

Wie wird man seinen Schatten los – Jak pozbyć się swojego cienia
(Wolfgang, chór)

Akt II

Prolog aktu drugiego – cmentarz Świętego Marka w Wiedniu, 18.10.1809

Sługa Mesmera rozkopuje grób Mozarta, a Konstancja odmawia odpowiedzi na niedyskretne pytania doktora o jej zmarłego męża. Mesmer przypomina sobie jeden z koncertów Wolfganga.

2015: Scena ta w ogóle nie pojawia się.

Scena 1 – kasyno Zur Mehlgrube w Wiedniu

Po jednym z koncertów Wolfganga spotyka się wiedeńska śmietanka, w tym Mesmer, baronowa von Waldstätten i Schikaneder. Plotkują o Mozarcie, chwalą jego talent, ale też zapowiadają, że bez rozeznania w wiedeńskich intrygach daleko w tym mieście nie zajdzie.

Hier in Wien! – Tu w Wiedniu! (baronowa von Waldstätten, Mesmer, Schikaneder, chór)

2015: Ta sama scena rozgrywa się po premierze *Uprawdzenia z Seraju* na deskach teatru dworskiego. Przed początkiem piosenki zespół odwiedza cesarz Józef II wraz z dworskim kompozytorem Antoniem Salierim.

Scena 2 – pokój z balkonem w Wiedniu

2015: Przed pokojem Konstancja kłóci się z matką, Cecylią Weber. Dziewczyna jest szczerze zakochana w Mozarcie, matka chce, by manipulowała nim i wyciągała od niego pieniądze.

Du hast ihn an der Angel – Masz go na haczyku (Cecylia, Konstancja)

W swoim pokoju Wolfgang stara się przekonać Amadé, że związek z Konstancją jest wartościową częścią jego życia. Konstancja wchodzi do jego mieszkania i żali się na swoją rodzinę. Para wyznaje sobie miłość.

Dich kennen heißt dich lieben – Znać cię to kochać cię (Wolfgang, Konstancja)

Do mieszkania wpadają Cecylia i jej kochanek Johann Thorwart. Oskarżają Wolfganga o uwiedzenie Konstancji, żądają, by podpisał zobowiązanie do posłużenia dziewczyny lub wypłacania jej rodzinie corocznej pensji. Wolfgang podpisuje, ale gdy Weberowie wychodzą, Konstancja zabiera im dokument i drze go przy Mozarcie.

Ha! Ein Liebesnest! – Ha! Miejsce schadzek! (Cecylia, Thorwart, Wolfgang, Konstancja)

Scena 3 – Sala Redutowa

Wolfgang ma koszmar, w którym większość pozostałych postaci tańczy w maskach w hofburskiej Sali Redutowej. We śnie Mozart zastanawia się nad zagadką, a następnie spotyka ojca, który zadaje mu kolejną, prostszą szaradę – odpowiedzią na obie jest „szczęście” i Leopold sugeruje, że Wolfgang nigdy go nie odnajdzie.

Wer ist wer?/Rätsellied – Kto jest kim?/Piosenka-zagadka (Wolfgang, Leopold, chór)

2015: Fragment, w którym Mozart zastanawiał się nad pierwszą zagadką, został usunięty.

Scena 4 – wiedeńska spelunka/pokój w Salzburgu

Nannerl chce wyjść za uboższego mężczyznę, na co Leopold nie pozwala. Kobieta pisze do brata z prośbą o pożyczkę.

Der Prinz ist fort – Księżę odszedł (1999: reprzyza, Nannerl; 2015: Nannerl, Leopold)

Wolfgang dostaje list i chce pomóc, ale przegrywa przeznaczone dla Nannerl pieniądze w karty – jego wiedeńscy znajomi wciągają go w granie po pijanemu.

Jetzt sind wir beim Spielen – Teraz gramy (Wolfgang, chór)

2015: Zamiast w karty Wolfgang gra ze znajomymi w bilard, zaś pieniądze traci, bo Amadé pokazuje mu nową kompozycję, a gdy odchodzi ją spisać, w ramach przeprosin pozwala znajomym pić na swój rachunek.

Freunde – Przyjaciele (Wolfgang, chór)

Scena 5 – mieszkanie na Trattnerhof

Konstancji trudno jest wytrzymać życie u boku lekkomyślnego i często nieobecnego Mozarta. Pociesza się, odwiedzając liczne bale i inne wydarzenia towarzyskie.

Irgendwo wird immer getanzt – Gdzieś zawsze się tańczy (Konstancja)

Scena 6 – gabinet osobliwości w salzburskiej rezydencji

Collredo czyta najnowsze kompozycje Mozarta, wciąż pod wrażeniem ich doskonałości. Wyrzuca Bogu, że obdarował tak wielkim talentem kogoś takiego jak Wolfgang. Każe hrabiemu Arco sprowadzić Leopolda na audiencję, po czym poleca ojcu ściągnąć syna z Wiednia z powrotem do Salzburga.

Wie kann es möglich sein – Jak to może być możliwe (Collredo)

Scena 7 – Leopold w Wiedniu

Wolfgang oprowadza ojca po Wiedniu, opowiada o swoich sukcesach. Leopold nie jest jednak w stanie się nimi cieszyć, zarzuca synowi, że rozbił rodzinę i żyje ponad stan. Wolfgang próbuje podarować mu pieniądze, ale Leopold tylko złości się, że syn chce go przekupić, i w gniewie wyjeżdża.

Brief aus Wien/Im Caféhaus – List z Wiednia/W kawiarni (Nannerl, Wolfgang, Leopold)

2015: Podobna scena rozgrywała się w sali koncertowej w Wiedniu. Nie pojawił się wątek pieniędzy dla ojca, za to przed spotkaniem z Wolfgangiem baronowa von Waldstätten nieskutecznie próbowała przekonać Leopolda, by docenił sukcesy syna.

Stolz – Duma (Leopold, baronowa von Waldstätten, Wolfgang)

Scena 8 – nocna alejka w Wiedniu

Spacerując nocą po Wiedniu, Wolfgang rozpacza, że ojciec nie potrafi go kochać takim, jaki jest, a jednocześnie decyduje, że nie może do niego wrócić i musi dalej realizować własny pomysł na siebie.

Warum kannst du mich nicht lieben – Czemu nie umiesz mnie kochać (reprzyza) (Wolfgang)

Po tych rozważaniach Wolfgang przeżywa chwilowe załamanie nerwowe, w trakcie którego Amadé próbuje go udusić. Mężczyznę odnajduje i uspokaja Konstancja, a chwilę później pojawia się baronowa von Waldstätten i przypomina mu, że nie jest już dzieckiem i nie powinien oglądać się na ojca.

Mozarts Verwirrung – Pomieszanie Mozarta (Wolfgang, chór, Konstancja)

Gold von den Sternen – Złoto z gwiazd (reprzyza) (baronowa von Waldstätten)

Scena 9 – mieszkanie przy Landstrasser Hauptstrasse w Wiedniu

Rodzina Konstancji odwiedza Mozartów, by wymusić na Wolfgangu zdobycie pieniędzy dla nich przez zebranie u jego znajomych. Kompozytor w przeszłości zgadzał się kłamać w listach, by zdobyć gotówkę, teraz jednak odmawia.

Bettelbriefe – Żebracze listy (Mozart, Konstancja, Weberowie)

Kłótnię przerywa przybycie Nannerl (w wersji z 1999 roku wraz z baronową von Waldstätten), która informuje Wolfganga, że Leopold zmarł. Czyni mu gorzkie wyrzuty, że porzucił rodzinę, natomiast Konstancja (1999: baronowa) przypomina Wolfgangowi, że stracić ojca to mieć szansę wreszcie być naprawdę dorosłym.

Papa ist tot – Tata umarł (Wolfgang, Nannerl, baronowa/Konstancja)

Scena 10 – boczny ołtarz w katedrze Świętego Szczepana w Wiedniu

Wspominając ojca, Wolfgang przyznaje, że jego rady były słuszne, a bycie geniuszem ma wysoką cenę.

Schließ dein Herz in Eisen ein – Zamknij swe serce w żelazie (reprzyza) (Wolfgang)

Po modlitwie zaczepia go tajemniczy posłaniec i w imieniu swojego pana zleca napisanie requiem, które ów mocodawca będzie mógł potem przedstawić jako własne.

Scena 11 – plac Am Graben w Wiedniu

Do Wiednia dochodzą wieści o szturmie na Bastylię i o Wielkiej Rewolucji Francuskiej. Mieszczanie solidaryzują się z rewolucjonistami. Cesarski urzędnik próbuje ich rozgonić, ale pojawia się Wolfgang i wyklóca się z nim. Schikaneder zaprasza Wolfganga na rozmowę.

Der Mensch wird erst Mensch durch den aufrechten Gang – Człowiek staje się naprawdę człowiekiem, gdy idzie wyprostowany (Wolfgang, chór)

2015: Scena ta została usunięta.

Scena 12 – ogród w starhemberskim teatrze na wolnym powietrzu w Wiedniu

Schikaneder prosi Mozarta o napisanie muzyki do *Czarodziejskiego fletu*. Proponuje mu też dwie kobiety mające mu służyć za „muzy”.

2015: Do ogrodu wbiega Konstancja, przypomina Wolfgangowi o planowanej wycieczce do Baden. Gdy ten odmawia pojechania z nią, odchodzi w gniewie.

Irgendwo wird immer getanzt – Gdzieś zawsze się tańczy (reprzyza) (Konstancja)

W ogrodzie zaczynają rozlegać się nuty *Czarodziejskiego fletu*, a scena płynnie przechodzi w prapremierę tej opery.

Zauberflötemedley – składanka fragmentów Czarodziejskiego fletu (instrumentalna)

Scena 13 – plac przed Theater auf der Wieden/aleja Getreide w Salzburgu

2015: Tuż po prapremierze Mozarta odwiedza za kulisami teatru Colloredo. Proponuje, że znowu otoczy go opieką, jeśli ten wróci do Salzburga i będzie pisał muzykę dla niego, ale Wolfgang woli pozostać niezależnym artystą w Wiedniu.

Der einfache Weg – Łatwa droga (Colloredo, Wolfgang)

Przed teatr wychodzi tłum sławiący boski talent Mozarta. Przewodzi mu baronowa von Waldstätten. Scena metaforycznie przenosi się do współczesnego Salzburga, wypełnionego podobiznami Mozarta.

Mozart, Mozart! (baronowa von Waldstätten, chór)

2015: Brak odwołania do Salzburga.

Scena 14 – miejsce śmierci w Wiedniu

Amadé wciąż komponuje, siedząc u boku śmiertelnie już wymęczonego Wolfganga. Kompozytor mówi, że krew została mu już tylko w sercu, ale wzięcie jej stamtąd zabiłoby ich obu. Mimo to Amadé wbija pióro w pierś Wolfganga.

Ich schmeck' den Tod – Smakuję śmierć (Wolfgang)

Wolfgang umiera, Amadé schodzi ze sceny. Nannerl znajduje martwego Mozarta, potem do jego łóżka zakrada się Cecylia Weber i kradnie spod poduszki woreczek z monetami. Cała obsada gromadzi się na scenie, by powtórzyć pytanie Wolfganga z finału aktu pierwszego.

Wie wird man seinen Schatten los – Jak pozbyć się swojego cienia (reprzyza) (chór)

Bibliografia

Przywoływane dzieła

- Back-Vega Peter (red.), *Elisabeth. Das Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay*, płyta CD z inscenizacji Kupfera z 2003 roku, HitSquad Records, Hamburg 2006.
- Forman Miloš (reż.), *Amadeusz*, The Saul Zaentz Company, USA 1984.
- Habbema Eddy (reż.), *Elisabeth*, Circustheater, Scheveningen 1999; Colosseum Theater, Essen 2001.
- Hartl Karl (reż.), *Reich mir die Hand, mein Leben*, Cosmopol-Film, Austria 1955.
- Hartl Karl (reż.), *Wen die Götter lieben*, Wien-Film, III Rzesza Niemiecka 1942.
- Kerényi Miklós Gábor (reż.), *Mozart!*, Budapeszteński Teatr Operetki, Budapeszt 2003.
- Kunze Michael, Levay Sylvester, *Elisabeth. Musical von Michael Kunze & Sylvester Levay. Libretto*, Sisi Music/Edition Butterfly, Hamburg 2015.
- Kunze Michael, Levay Sylvester, *Mozart! Libretto der deutschen Erstaufführung*, Edition Butterfly/Levay Music, Hamburg 2001.
- Kupfer Harry (reż.), *Elisabeth*, nagranie DVD spektaklu, Theater an der Wien, Wiedeń 2005.
- Kupfer Harry (reż.), *Mozart!*, Raimund Theater, Wiedeń 2015.
- Leveaux David (reż.), *Rudolf. Affaire Mayerling – Das Musical – Live aus dem Raimund Theater*, nagranie DVD, Alive – Vertrieb und Marketing, Wiedeń 2009.
- Marischka Ernst (reż.), *Sissi*, Erma-Film, RFN 1955.
- Marischka Ernst (reż.), *Sissi – losy cesarzowej*, Erma-Film, RFN 1957.
- Marischka Ernst (reż.), *Sissi – młoda cesarzowa*, Erma-Film, RFN 1956.
- Morris Nick, Connor Laurence (reż.), *The Phantom of the Opera at the Royal Albert Hall*, Universal Pictures, Wielka Brytania 2011.
- Pratchett Terry, *Maskarada*, przeł. Piotr W. Cholewa, Prószyński i S-ka, Warszawa 1995.
- Schumacher Joel (reż.), *The Phantom of the Opera*, Warner Bros./Odyssey Entertainment, USA/Wielka Brytania 2004.
- Wise Robert (reż.), *The Sound of Music*, Twentieth Century Fox, USA 1959.

Artykuły prasowe i internetowe

- Bäumler Peter, *Zur Uraufführung der Oper „Raoul” am 21. Februar 2008 über den Holocaust von Gershon Kingsley und Michael Kunze am Theater Bremen*, http://www.baeumler-agentur.de/images/stories/file/Medaon_Oper_Raoul_Wallenberg.pdf (dostęp 1.06.2021).
- Carpe Jugulum, *Interview with Michael Kunze*, <http://carpe-jugulum.com/library/bway2/22.html> (dostęp 18.12.2021).

- Cats. *The Musical*, <http://www.catsthemusical.com> (dostęp 1.06.2021).
- Filichia Peter, *It's a New World, Golde* [wywiad z Michaellem Kunzem], http://storyarchitekt.com/kunze/docs/interview_theatermania.pdf (dostęp 1.06.2021).
- Hirschmann-Altzinger Elisabeth, *Fürst der Finsternis ruft Regisseur. Roman Polanski inszeniert die Musical-Uraufführung Tanz der Vampire* [wywiad z Romanem Polańskim], „Bühne” 1997, nr 10.
- Hofstetter Heidrun, *Die Kunst des Lebens*, „Bühne” 1999, nr 9.
- Hofstetter Heidrun, *Musical am Scheideweg*, „Bühne” 1999, nr 10.
- Hofstetter Heidrun, *Eine wilde Nachtmusik* [wywiad z Harrym Kupferem], „Bühne” 1999, nr 10.
- The International Raoul Wallenberg Foundation, *April 2004*, <http://www.raoulwallenberg.net/about/newsletter/april-2004/#a7> (dostęp 1.06.2021).
- Kenrick John, *Theatre in NYC. History – Part IV*, <http://www.musicals101.com/bwaythhist4.htm> (dostęp 16.07.2017).
- „The Korea Herald”, <http://www.koreaherald.com/view.php?ud=20191118000755> (dostęp 1.06.2021).
- Kunze Michael, *Ein Gleichnis für das Erwachsenwerden*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2015, nr 4.
- Kunze Michael, *Mir wuchs „Elisabeth” ans Herz*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2.
- Kunze Michael, [Nagranie z wykładu dla Stage School Hamburg, wrzesień 2009], <https://www.youtube.com/watch?v=wpHtnhgi4fI> (dostęp 17.12.2020).
- Levay Sylvester, *So spiegeln die Figuren in „Mozart!” alle etwas vom Leben wider*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2015, nr 4.
- Levay Sylvester, *Wir schreiben unsere Musicals fürs Publikum*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2.
- McKee Robert, *Robert McKee’s Storylogue*, <http://www.storylogue.com/> (dostęp 1.06.2021).
- Muzeum KL Auschwitz, *Wystawy narodowe*, <http://www.auschwitz.org/zwiedzanie/wystawy-narodowe/> (dostęp 1.06.2021).
- Nationalfonds, *Das kuratorische Konzept der neuen österreichischen Ausstellung*, <https://www.nationalfonds.org/konzept> (dostęp 19.08.2021).
- Nationalfonds, *Die österreichische Länderausstellung aus dem Jahr 1978*, <https://www.nationalfonds.org/ausstellung-1978> (dostęp 1.06.2021).
- „New York Post”, *Hate at 1st Bite. How ‘Vampires’ Got Drained of Its Blood*, <https://nypost.com/2002/12/13/hate-at-1st-bite-how-vampires-got-drained-of-its-blood/> (dostęp 1.06.2021).
- „New York Post”, *Show’s Future at Stake*, <https://nypost.com/2001/07/18/shows-future-at-stake/> (dostęp 1.06.2021).
- The Phantom of the Opera*, <http://uk.thephantomoftheopera.com> (dostęp 1.06.2021).
- Richter Caspar, *„Mozart erfand das Musical”. Caspar Richter über Musical und das Orchester „an der Wien”*, „Bühne” 2002, nr 3.
- Schirrmeister Benno, *„Diese Oper – das bin ich”* [wywiad z George’em Kinsleyem], <http://www.taz.de/!5186325/> (dostęp 1.06.2021).
- Seibert Mark, *Man muss immer wach bleiben*, „Blickpunkt Musical Sonderheft” 2013, nr 2.
- Sound of Music, *The Beginning*, <https://www.sound-of-music.com/sound-of-music/the-beginning/> (dostęp 1.06.2021).
- Staatsoper Wien, <https://www.wiener-staatsoper.at/> (dostęp 1.06.2021).
- Story Architekt, <http://www.storyarchitekt.com> (dostęp 1.06.2021).
- Theater an der Wien, <https://www.theater-wien.at/en/home> (dostęp 1.06.2021).
- Theatermania, *Ben Sprecher Still Hoping to Bring Rebecca the Musical to Broadway*, https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/ben-sprecher-still-hoping-to-bring-rebecca-the-mus_64061.html (dostęp 1.06.2021).
- Theatermania, *Did That Seriously Happen? Nine Theater News Moments That Didn’t Fit on Another List*, https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/did-that-seriously-happen-nine-theater-news-moment_64041.html (dostęp 1.06.2021).

- Theatermania, *Rebecca Musical Will Not Open on Broadway*, https://www.theatermania.com/broadway/news/beleaguered-musical-rebecca-will-never-open_80838.html (dostęp 1.06.2021).
- Vereinigte Bühnen Wien, <https://www.vbw-international.at/> (dostęp 1.06.2021).
- Volksoper Wien, <https://www.volksoper.at/> (dostęp 1.06.2021).

Literatura przedmiotu

- Arens Katherine, *Glücklich ist, wer [nicht] vergisst. From Museum Culture to Broadway-ander-Wien*, w: Gerd Bayer (red.), *Mediating Germany. Popular Culture between Tradition and Innovation*, Cambridge Scholars Press, Newcastle 2006.
- Assmann Aleida, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, przeł. Piotr Przybyła, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009.
- Assmann Aleida, *Wprowadzenie do kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania*, przeł. Anna Artwińska, Katarzyna Różańska, Wydawnictwo Nauka i Innowacje, Poznań 2015.
- Bielacki Marek, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1994.
- Carlson Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as a Memory Machine*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.
- Elias Norbert, *Mozart. Portret geniusza*, oprac. Michael Schröter, przeł. Bogdan Baran, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.
- Erll Astrid, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. Agata Teperek, red. Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Everett William A., Laird Paul R. (red.), *The Cambridge Companion to the Musical*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Fiske John, *Reading the Popular*, Routledge, Londyn–Nowy Jork 1995.
- Fiske John, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł. Katarzyna Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Frankowska Bożena, *Encyklopedia teatru polskiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2003.
- Golik Małgorzata, *Między przecuciem a wstydem. Kultura austriacka wobec groźby i skutków narodowego socjalizmu*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2016.
- Golonka Marek, „Estetyka gotycka w wybranych spektaklach polskiego teatru musicalowego”, praca magisterska, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2015.
- Golonka Marek, *Jak zgubić własną cień? Nawiedzenie przeszłością i przyszłością w musicalu „Mozart!”*, „Facta Ficta. Journal of Narrative, Theory & Media” 2018, nr 1.
- Góralski Zbigniew, *Maria Teresa*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 1995.
- Grodziski Stanisław, *Franciszek Józef I*, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław 2006.
- Gruber Elisabeth, *Michael Kunze und Sylvester Levay in Gespräch*, w: Elisabeth Gruber, Alexandra Riemer, Jasmin Strauß-Aigner (red.), *Programheft von MOZART! im Raimund Theater*, Vereinigte Bühnen Wien, Wiedeń 2015.
- Halbwachs Maurice, *Społeczne ramy pamięci*, przeł. Marcin Król, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008.
- Hamann Brigitte, *Cesarzowa Elżbieta*, przeł. Jan Koźbiał, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2015.
- Hell Tobias, *Inhalt*, w: Julia Ufer, Natascha Grabner, Elisabeth Gruber (red.), *Elisabeth*, Vereinigte Bühnen Wien, Wiedeń 2012.
- Hogle Jerrold E., *Introduction. The Gothic in Western Culture*, w: Jerrold E. Hogle (red.), *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Johnson Lonnie R., *Central Europe. Enemies, Neighbors, Friends. Second Edition*, Oxford University Press, Nowy Jork 2002.

- Johnson Lonnie R., *Introducing Austria. A Short History*, Österreichischer Bundesverlag, Wiedeń 1987.
- Jones John Bush, *Our Musicals, Ourselves. A Social History of the American Musical Theatre*, Brandeis University Press, Waltham 2004.
- Klein Kerwin Lee, *O pojawieniu się pamięci w dyskursie historycznym*, przeł. Maciej Bańkowski, „Konteksty – Polska Sztuka Ludowa” 2003, t. 57, nr 3/4.
- Knapp Raymond, *The American Musical and the Formation of National Identity*, Princeton University Press, Princeton 2004.
- Kraińska Katarzyna, „Dramamusical Michaela Kunze. W stronę kultury wysokiej”, praca magisterska, Wydział Wiedzy o Teatrze Akademii Teatralnej imienia Aleksandra Zelwerowicza, Warszawa 2016.
- Kurowska Małgorzata, „Peter Shaffer’s Play Amadeus and Its Film Adaptation by Miloš Forman”, praca magisterska, Johannes Gutenberg-Universität, Moguncja 1998, <http://makuro.mak-sima.com/teksty/amadeus/amadeus.html> (dostęp 7.07.2020).
- Łazuga Waldemar, *Monarchia habsburska. Między idealizacją a alienacją*, Instytut Historii UAM, Poznań 2010.
- Maleszyńska Joanna, Roszak Joanna, Koschany Rafał (red.), *Musical. Poszerzanie pola gatunku*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2013.
- Maleszyńska Joanna, Roszak Joanna, Koschany Rafał (red.), *Republika musicali. Historia – gatunek – interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe Wydziału Nauk Społecznych UAM, Poznań 2020.
- Mikołajczyk Jacek, *Musical nad Wisłą. Historia musicalu w Polsce w latach 1957–1989*, Gliwicki Teatr Muzyczny, Gliwice 2010.
- Muskała Monika, *Między Placem Bohaterów a Rechnitz. Austriackie rozliczenia*, Korporacja Ha!art, Kraków 2016.
- Napiórkowski Marcin, *Epidemia pamięci*, w: Paweł Majewski, Marcin Napiórkowski (red.), *Antropologia pamięci. Zagadnienia i wybór tekstów*, Wydawnictwa UAM, Warszawa 2018.
- Puchalski Lucjan, *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Rauscher Hans, *Vorwort*, w: Hans Rauscher (red.), *Das Buch Österreich. Texte, die man kennen muss*, Verlag Christian Brandstätter, Wiedeń 2005.
- Rokem Freddie, *Wystawianie historii. Teatralne obrazy przeszłości we współczesnym teatrze*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2010.
- Rommel Birgit, „Aus der Schwarzen Möwe wird Elisabeth. Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Erfolgsmusicals”, praca magisterska, Fakultät für Human- und Sozialwissenschaften, Universität Wiedeński, Wiedeń 2007.
- Saryusz-Wolska Magdalena, *Wprowadzenie*, w: Magdalena Saryusz-Wolska (red.), *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, Universitas, Kraków 2009.
- Schlipphacke Heidi, *Melancholy Empress. Queering Empire in Ernst Marischka’s „Sissi” Films*, „Screen” 2010, t. 51, nr 3.
- Schmidt Eberhard, „Meine Kunst ist mein Leben”. *Der Regisseur Harry Kupfer*, w: Hans-Jochen Genzel, Eberhard Schmidt (red.), *Harry Kupfer Musiktheater*, Parthas Verlag, Berlin 1997.
- Sternfeld Jessica, *The Megamusical*, Indiana University Press, Bloomington 2006.
- Strangl Astrid, Müllner Bettina, „Die Struktur des Drama Musicals. Eine Analyse der Musicals *Elisabeth* und *Mozart!* von Michael Kunze und Sylvester Levay”, praca magisterska, Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Wiedeń 2007.
- Strinati Dominic, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, przeł. Wojciech J. Burszta, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998.
- Strong George V., *Seedtime for Fascism. The Disintegration of Austrian Political Culture*, M.E. Sharpe, Nowy Jork 1998.
- Wąsowicz Magdalena, *Musical jako medium pamięci. „Oklahoma!”*, „*Elisabeth*” i „*Król Stefan*”, w: Marta Błaszowska i in. (red.), *Dyskurs oswojony. Nauka w zwierciadle (pop)kultury*, AT Wydawnictwo, Kraków 2016.

- Wereszycki Henryk, *Pod berłem Habsburgów. Zagadnienia narodowościowe*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986.
- Wheatcroft Andrew, *The Habsburgs. Embodying Empire*, Penguin Books, Suffolk 1996.
- White Hayden, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. Ewa Domańska, Marek Wilczyński, Universitas, Kraków 2000.
- White Hayden, *Proza historyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2009.
- White Hayden, *Przeszłość praktyczna*, red. Ewa Domańska, Universitas, Kraków 2010.
- Williams Simon, *The Spectacle of the Past in Grand Opera*, w: David Charlton (red.), *The Cambridge Companion to Grand Opera*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Wolański Adam, *Słownik terminów muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Wolf Stacy, *Changed for Good. A Feminist History of the Broadway Musical*, Oxford University Press, Oxford 2011.
- Wypych-Gawrońska Anna, *Musical*, w: Dariusz Kosiński i in. (red.), *Słownik wiedzy o teatrze*, ParkEdukacja, Bielsko-Biała 2005.
- Yates Frances A., *Sztuka pamięci*, przeł. Witold Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.

Summary

Musical as Memory Machine.

Performing Austria's Past in Selected Musicals

by Michael Kunze

The monograph analyzes *Elisabeth* and *Mozart!* – two popular Austrian musicals with books by Michael Kunze and music by Sylvester Levay – via the lenses of memory studies. These musicals reimagine important icons of the Austrian past: Empress Elisabeth – also known as Sisi – and Wolfgang Amadeus Mozart. In my research I analyzed and described the connection between these musicals and the contemporary historical consciousness in Austria as well as other works concerned with Austrian collective memory.

The book is divided into five chapters. It also contains appendices that provide plot summaries of *Elisabeth* and *Mozart!* and describe the overall structure of Michael Kunze's musicals.

Chapter One. The Past – History or Memory?

This chapter starts by presenting key aspects of memory studies. I summarize the ideas of key researchers in this field to show that it is based on perceiving the past as something remembered subjectively and used instrumentally in the present. I immediately apply each theory I describe to the tactics of presenting history used by Kunze in his musicals and also, to show a wider context, to the most widely known movie narratives about the same characters – Ernst Marischka's *Sissi* trilogy and Miloš Forman's movie adaptation of *Amadeus*.

I give special attention to the theories of performing the past and memory in theatre. I present Marvin Carlson's theories in great detail, explaining his view of the theatre as a medium based on the phenomenon of *ghosting* – showing elements the audience already knows in new contexts. I explain how Carlson's theories can be helpful in understanding musical theatre in general and Kunze's musicals in particular.

I finish this chapter with an analysis of the most important American musical concerned with Austrian memory – *The Sound of Music*. I show how its premise was changed in comparison with the movie it was inspired by, the West German movie *Die Trapp-Familie*, and how those changes were caused by different needs and different collective memory of German and American audiences.

Chapter Two. What Is Austria?

In Chapter Two I start by shortly presenting Austria's history up to the eighteenth century, stressing that it has always been a part of bigger countries, usually ones important on the continental or even global scale. I point out that the idea of Austria as a separate country, not the centre of the Holy Roman Empire or even a global monarchy, was born in the eighteenth century with the Pragmatic Sanction and the ascension of Maria Theresia to the throne. This transition is also the beginning of the part of Austrian history covered by Kunze's musicals – the plot of *Mozart!* begins during Maria Theresia's reign. Thus when presenting Austria's history in the eighteenth and nineteenth centuries, I draw a comparison between historical sources and the presentation of these periods in Kunze's works. This approach allows me to present the history and these musicals at the same time as well as to demonstrate how Kunze adapts the facts, thus once again investigating his works via the lenses of memory studies.

The chapter ends with a brief description of Austria's twentieth-century history that focuses on the changes in the Austrian state and Austrians' national consciousness from the collapse of Austria-Hungary until today. Presenting this history allows me to segue into the reasons for the "memory boom" – increased popular and academic attention towards memory seen in the second half of the twentieth century. I am focusing on the connection of this "boom" to both world wars – this perspective allows me to present aspects of collective memory crucial for the German-speaking countries. I describe the coping strategies of post-World War II Austria and the Federal Republic of Germany in relation to the legacy of Nazism and the Third Reich, especially how Austria evaded a deeper reckoning with its Nazi past thanks to the victorious countries perceiving it as "Hitler's first victim".

Analyzing this status of Austria allows me to describe a wider phenomenon of Austria's so-called "amnesia", seen in averting discussion about the more problematic aspects of this country's history and basing its image on its prestigious, pleasant and non-political aspects – including music. As a counterpoint to this trend I present the works of so-called *Nestbeschmutzern*, Austrian writers from the second half of the twentieth century who "foul their own nest" by commenting on Austria's past and politics very harshly. In further chapters I regularly compare their works to *Elisabeth* and *Mozart!*

Chapter Three. Memory on Musical Stages

I start this chapter by presenting the difficulties and contradictions that arise when one tries to define the genre of musical. I demonstrate that building a definition of this genre based on its formal qualities is almost impossible and propose to see the musical as a marketing term instead – one used to inform the audience that a given music-infused theatre piece will be relatively accessible.

Using this perspective I analyze reasons for which Michael Kunze wants his shows to be called musicals (and not, say, operas or music dramas). I explain that Kunze values the comprehensibility of his musicals very highly and that he wants to communicate with his audiences primarily by means of emotions. I analyze the concept of a "drama musical" and the formal structure of Kunze's shows, designed to show the action and the characters' development effectively.

In this chapter I also analyze the status of the musical and other genres of musical theatre in Vienna. I explain that opera remains the more respectable musical theatre

genre in this city and thus that people working on musicals either undermine opera's higher status or point at similarities between the two genres. At the same time lighter musical theatre pieces created in Vienna have gained more international popularity – Mozart's comic operas, operettas of the golden and silver eras of Viennese operetta and now Kunze's musicals. This fact has two important consequences. First, it makes *Elisabeth* and *Mozart!* heirs of a very important musical theatre tradition. Second, it shows that *Mozart!*'s reckoning with the way Austrian culture usually presents Mozart is a process important not only for Austrian collective memory but also for telling a more comprehensive story of popular musical theatre. In this light my thesis can be seen as a voice of resistance against considering Broadway and West End the only important places of the musical's and non-opera musical theatre's development.

Chapter Four. "I Belong to Me": *Elisabeth*

My analysis of *Elisabeth* has two crucial aspects. The first one is the tension arising from Kunze's desire to tell the story of the fall of Austria-Hungary but also of the emancipation of Empress Elisabeth, a person staying away from politics. The second, related one is the idea of analyzing this show synchronically instead of diachronically – focusing on key elements of the staging, reused in various scenes, instead of on a linear course of events.

Thus I focus on a few scenes that introduce key elements of the staging and present the storyline's tensions especially well. I start the chapter with a detailed analysis of the show's Prologue. I analyze the behaviour and ontological status of the show's narrator – Luigi Lucheni, Sisi's assassin – as well as the unnatural, doll-like behaviour of most characters and the way the set is constructed from fragmented symbols of the Habsburg monarchy. Further key scenes are the finales of both acts – act finales occupy an especially important place in Kunze's drama musical theory and in *Elisabeth* they exemplify the libretto's tensions especially well. Both acts of *Elisabeth* begin with scenes that establish the situation of the protagonist as well as her surroundings, but the finales abandon the wider socio-political context and focus on Elisabeth herself.

In *Elisabeth* Kunze has shown the fall of Austria-Hungary from Elisabeth's perspective, portraying her as the main victim of the oppressive system that ruled the Habsburg state. However, the show also contains scenes in which the same oppression affects other characters – especially Rudolph, the son of Sisi and Francis Joseph, whose life is shown in a few scenes in Act Two. These few scenes appear as a separate plot within *Elisabeth*'s main plot, showing the show's premise very concisely, in a condensed repetition.

Because of the strong ties of the analyzed staging to the Viennese icons, at the end of the chapter I compare it to the staging by the Budapest Operetta Theatre, with the libretto altered to show themes related to Hungary more fully and a staging that gives more agency to Elisabeth and portrays a different relationship between the worlds of the living and the dead. I analyze the concert version of the show staged in front of the Viennese Schönbrunn palace as well. It is the newest Austrian staging of *Elisabeth* and one that has reduced the political themes present in earlier versions of the show to present the interactions between the show's main characters more fully. I propose to see this change as a symptom of how *Elisabeth* gained more popularity as a non-political period piece, not a critical voice about Austria's past.

Chapter Five. “I Am Music”: *Mozart!*

Mozart! repeats many staging and plot elements of *Elisabeth*, prompting me to focus my analysis on finding the reason behind those repetitions and investigating if the vision of the Austrian past is similar in both shows as well or if there are significant differences in this regard.

I stress that *Mozart!* is focused on its protagonist much more than *Elisabeth* and portrays wider social and political events only when they influence the composer’s biography. I point out that, paradoxically, this approach opens up the possibility for a fuller diagnosis of Austrian society: *Elisabeth* is focused on events that concern the upper class only, while *Mozart!*, a show about a servant yoking under the aristocracy, portrays both the upper and the middle classes. I see it as another commonality between Kunze’s musicals and works by the Austrian *Nestbeschmutzern* – they also present very critical diagnoses of Austrian society by showing oppressive and violence-based mechanisms in single relationships or families.

I give particular attention to the key metaphor of the show, one that, just like the staging of *Elisabeth*, can be read synchronically instead of diachronically – the split of Wolfgang Amadeus Mozart into two characters, an adult and an eternal child. It is the child who is wearing Mozart’s stereotypical red robe and wig, symbolizing his genius and his drive to compose.

As the plot develops, the child attacks and torments the adult when the latter does not want to devote all his time for composing. In my interpretation, this dynamics shows Mozart as a person destroyed by an incarnation of memory – both his own childhood memories and other people’s posthumous memory of him as a genius. The child harms and finally kills the adult in an attempt to become fully realized as an impersonal musical genius. This metaphorical take on the fate of Mozart corresponds well with his place in contemporary Austrian culture, where he also functions as an impersonal symbol of classical music and Vienna’s place as a city of music.

I consider this aspect of *Mozart!* the musical to be self-reflective: by showing the problems of its protagonist in that way, this musical is also pointing at Kunze’s problems as a creator whose work became popular in Vienna but doesn’t fit with the international, high-culture, non-political canon of Viennese musical theatre.

Finishing Thoughts

On the last pages of the book I compare my analyses of *Elisabeth* and *Mozart!* with my earlier remarks on the Austrian collective memory to delineate the place those shows have in contemporary Austrian culture.

I point at how both these musicals offer a sharp critique of the Austrian society in the second half of the eighteenth (*Mozart!*) and nineteenth (*Elisabeth*) centuries, but also evade the nationality issues important for those time periods. They present the Habsburg Austria as a place oppressive for individualists and innovators, a country bound by tradition, but they also make it more ethnically similar to the contemporary Republic of Austria than it really was. They lessen the role of other nationalities in the monarchy and focus on German-language icons of Vienna, extending the history of Austria as an independent German-speaking country into times when historically it was one of the constituent parts of the Holy Roman Empire and a multinational and multilingual country.

I conclude my analysis by repeating that *Elisabeth* and *Mozart!* can be an effective prompt for discussing the problematic faces of Austrian tradition and the oppressive nature of the Habsburg state, aspects often omitted in the official representations of this country's past. Focusing on German-speaking characters and omitting other nationalities of the monarchy appears problematic from my Polish perspective, but I admit it helps to critique old Austria in a way that is easily comprehensible for contemporary Austrians, people for whom the multinational past of their country is no longer a significant memory frame.

What I am afraid, however, is that in spite of their potentials as a commentary on politics and memory both musicals were well received in Austria mostly as psychologically intricate and ambivalent shows unrelated to the Austrian national identity. I do not consider it an error on the part of Kunze but a consequence of the global lack of readiness to see musicals as relevant social commentaries. I believe that this global trend is reinforced in Austria by a belief that music should be non-political and international.



Michael Kunze, librecista m.in. *Elisabeth* i *Tańca Wampirów*, to twórca niezwykle popularny w Europie i Azji. W Polsce jednak, mimo sukcesu *Tańca*, rzadko się o nim słyszy. Tymczasem biograficzne musicale Kunzego są nie tylko imponującymi widowiskami, lecz także fascynującą próbą opowiadania o historii Austrii, a zarazem o mechanizmach przedstawiania przeszłości, za pomocą środków współczesnego teatru muzycznego. *Musical jako maszyna pamięci* ukazuje drogę powstania dwóch słynnych musicali Kunzego, *Elisabeth* i *Mozarta!*, w kontekście badań nad pamięcią zbiorową i skomplikowanej, europejsko-amerykańskiej historii rozrywkowego teatru muzycznego. Książka pokazuje, że musical od dawna był mocno związany z pamięcią społeczeństw, w których jest wystawiany, a jego przeszłość jako gatunku jest nierozzerwalnie związana z Wiedniem.



Marek Golonka bada przedstawianie przeszłości na różnych polach kultury popularnej. Jego głównym osiągnięciem badawczym jest prowadzony w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego projekt *Przedstawianie przeszłości w teatrze muzycznym Polski i Austrii oraz jego recepcja*, wnioski z którego podsumowuje w niniejszej publikacji. Píše też scenariusze do komputerowych i fabularnych gier historycznych dla wydawnictw z Polski i ze świata i wykłada projektowanie gier w Górnośląskiej Wyższej Szkole Przedsiębiorczości, w której pełni także funkcję dziekana.