

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Marka Golonki pt. *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości Austrii w wybranych musicalach Michaela Kunzega*

Autor przedstawionej do recenzji pracy podjął się trudnego zadania spojrzenia na musical, który – jak się potocznie uważa – porusza i rozwija z pozoru proste tematy, wątki, motywy, z nowej, ciekawej perspektywy. Umożliwia mu to odkrycie artystycznego, ale przede wszystkim krytycznego potencjału wybranych z rozmysłem widowisk przynależnych do tego gatunku dramatyczno-teatralnego. Musical jako forma niejednorodna, a zatem trudno poddającą się wszelkim zabiegom porządkowania, oswojenia i zamknięcia w naukowe paradygmaty i kategorie opisu, a przez swą popularność – dla wielu – zbyt oczywista, by mogła skłonić do głębszej refleksji naukowej, bez wątpienia na taką refleksję zasługuje. Potwierdza to praca mgr Marka Golonki, dla którego musical stał się wyzwaniem i niezwykle interesującym przedmiotem badań. Dodam zaraz na wstępie, że swoją pracą doktorant wzbogaca znacznie tę refleksję, co na gruncie polskim wydaje się szczególnie cenne i warte podkreślenia. Popularności teatru musicalowego, zwłaszcza w środowisku ludzi młodych, nie odpowiada bowiem ilość poświęconych mu publikacji naukowych.

Ciekawa, wciągająca, prowokująca do dyskusji praca stanowi silnie ukonstytuowaną całość złożoną z pięciu rozdziałów, w których autor rozwija w szczegółowych i kontekstualnych analizach wyeksponowany w formule tytułowej pracy trop musicalu jako maszyny pamięci. Przez tryby tej maszyny, ujmując rzecz metaforycznie, przepuszcza zawartość treści, strategie reżyserskie, rozwiązania inscenizacyjne musicali Kunzega (*Elizabeth* i *Mozart*) oraz obecne w świadomości potencjalnych odbiorców, w potocznej wiedzy, informacje o wydarzeniach i postaciach historycznych, dociekając, w jaki sposób maszyna ta działa (może lub powinna działać) i jakie efekty przynosi. Kluczową w pracy kategorią maszyny pamięci wpisuje zatem swe rozważania w ciągle rozwijane *memory studies*. Z pełną świadomością metodologiczną ufundowaną na rzetelnych lekturach prac Haydena Whita, Astrid Erll, Aleidy Assmann, Maurica Halbwahsa, Kevina Lee Kleina i, co ważne, Marvinna Carlsona oraz Freddiego Rokema kompletuje niezbędne instrumentarium analityczne,

by w kolejnych rozdziałach pracy, sprawnie wykorzystał stworzone przez tych badaczy teorie i koncepcje, podpowiadane kategorie i pojęcia. Pozwala mu to pokazać rolę i znaczenie wybranych musicali w modyfikowaniu pamięci zbiorowej, przede wszystkim Austriaków, w szerokiej perspektywie przemian świadomości historycznej, kształtowanej przez różnego typu przekazy, dotyczące Austrii od czasów panowania Habsburgów po współczesność, kolportowane, czy też utrwalane, za pomocą różnego typu mediów (literatury, filmu, teatru, prasy). Więcej nawet, uznając za Carlsonem teatr za maszynę pamięci wykorzystującą mechanizmy pamiętania i powtórzenia (słynne gohsting), doktorant jest w pełni świadom tego, że teatr nie tylko jest maszyną zbiorowej i indywidualnej pamięci, ale również maszyną pamięci własnej jako dziedziny sztuki rozpiętej między tradycją a innowacją. To w przypadku musicalu omawianego w kontekście tradycji teatru muzycznego w Austrii, z jego sztandarowymi gatunkami - operą i operetką, jest bardzo interesujące. I dobrze się stało, że Autor rozprawy na ten aspekt musicali Kunzego wskazuje w wielu partiach pracy (zwłaszcza w rozdziale trzecim), odsłaniając dwuznaczny charakter i rebeliancką siłę tego rodzaju widowisk. To wzbogaca analizę o ważny z punktu widzenia wiedzy o musicalu (chciałoby się rzec – musicalologii) wątek i nie tylko. Ja dodałabym, że w kontekście tradycji i pamięci musicalowej twórczość Kunzego potwierdza tezę, że słaba tradycja (co na gruncie chociażby europejskim jest zrozumiałe, zważywszy na krótką historię gatunku) ma wielką siłę kulturotwórczą, pozwala artystom na wykorzystanie zastanej wiedzy i przyjętych form w celu ich przekształcenia i wzbogacenia o nowe wartości i nowe funkcje. Inna rzecz, jak trudna jest ta droga ku emancypacji, zważywszy na sieć rozmaitych uwarunkowań, jakim musical podlega: społecznych oczekiwań, mechanizmów rynkowych, aktualnie prowadzonej polityki kulturalnej, co w pracy aż nazbyt silnie zostało podkreślone. Dlatego właśnie przyjętą przez doktoranta perspektywę badania musicalu poza oczywistym paradygmatem gatunku rozrywkowego i w pełni skomercjalizowanego, uznając za ważną, a wybór musicali Kunzego – i pomysł stworzenia ich swoistej monografii w oparciu o klucz pracy z pamięcią za niezwykle trafny.

Po tych ogólnych uwagach czas na bardziej szczegółowe oceny tej obszernej, bo liczącej ponad 300 stron, dysertacji. Jej dopełnieniem, prócz obszernej bibliografii, są trzy aneksy; dwa zawierają streszczenie akcji i służyć mają czytelnikowi, jak rozumiem, w szybkim przypomnieniu sobie treści obu spektakli, co jest w pewnym stopniu uzasadnione, gdyż w części zasadniczej pracy brak takiego całościowego streszczenia, autor w poszczególnych rozdziałach proponuje sproblematyzowane analizy wybranych scen. Myślę jednak, że aneksy te nie są konieczne, podobnie jak aneks trzeci. Aneks ten, zatytułowany struktura drama musicalu, w rzeczy samej zawiera krótki, konspektowy opis kompozycji i struktury drama

musicalu (dopomniłabym się zatem o bardziej adekwatny tytuł), które Autor pracy omawia dokładniej w rozdziale *Kunze na tle musicalu* s. 137-143. wydaje się zatem niepotrzebnym powtórzeniem.

Gdy idzie o kompozycję, to nie budzi ona krytycznych uwag. Jest przemyślana i wielce znacząca, podporządkowana myśli przewodniej streszczającej się w formule tytułowej pracy. Należy jednak dodać, że Doktorant zasady tej nie trzyma się kurczowo, świadom niebezpieczeństwa inkorporacji na badany przedmiot jednego schematu myślenia, i w licznych podrozdziałach podejmuje wątki poboczne, korespondujące i dopełniające zagadnienia gry z pamięcią, historii i tradycji (np. podrozdział *Kobieta i jej epoka*). Nie mniej jednak przyjęta przez niego w narracji strategia nieustannej egzemplifikacji toku wywodu scenami z musicali Kunzego nieuchronnie prowadzi do powtórzeń. Oczywiście przykłady scen w proponowanym wywodzie są dobrze dobrane, nie mniej jednak ich opis wykorzystany w prezentowaniu kontekstu do analiz szczegółowych zawartych w specjalnie im poświęconym rozdziale z jednej strony rozbija spójność, z drugiej – osłabia, że tak to nazwę, dramaturgię lektury. Doktorant jest przewodnikiem po spektaklach Kunzego nazbyt zajmującym uwagę czytelnika, nie dając mu czasem szansy na to, by mógł doświadczyć, jakby to powiedział Roland Barth, przyjemności tekstu. Wspomnę chociażby opisy scen, w których Amadeusz, wbijając pióro w rękę Wolfganga, kontynuuje zapisywanie nut ostatniej kompozycji jego krwią, scenę w wiedeńskiej kawiarni, powtarzane w pracy kilkakrotnie. Rozumiem, że sceny te ujmowane są w różnych porządkach interpretacyjnych, nie mniej, moim zdaniem, szczegółowość ich opisów należałoby zredukować. W niektórych partiach pracy te odwołania do scen znajdują się w przypisach, co uważam za dobry pomysł, warto byłoby częściej z niego skorzystać, co poddaje pod rozwagę Autorowi, jeśli przygotowywałby wersję książkową rozprawy.

Prezentację gry, a właściwie gier, z pamięcią, jakie prowadzą twórcy musicalami *Elizabeth* i *Mozart*, poprzedza (nie licząc wstępu) teoretycznie sprofilowany rozdział pierwszy. Co jednak pragnę podkreślić, koncepcje wybranych badaczy, omówione w nim rzetelnie na tle różnych perspektyw badań nad pamięcią i badań pamięci, zostały twórczo wykorzystane w dalszych partiach pracy w analizach i interpretacjach. Szczególnie celne są podpowiadane przez Astrid Erll tryby pamięci, czy Carlsonowski koncept „nawiedzania”, gdyż pozwalają określić charakter reminiscencji historycznych w planie fabularnym i je sfunekjonalizować w planie teatralnym. Autor nie popisuje się ich znajomością, raczej ujawnia ich potencjał w zakresie dokonywanych samodzielnie rozpoznań. Nie budzi zatem uwag krytycznych dobór literatury przedmiotu w tym zakresie, widoczny nie tylko w samym wywodzie, ale w rozbudowanych przypisach i bibliografii. Może upomniłabym się o teksty z zakresu dramatologii (np. ciekawe

studium Aliny Sordyl o dramacie historycznym: *Między historią, kreacją a mitem*, Katowice 2001), w którym poruszony został interesujący, także Autora, problem konwencji mówienia o historii w dramatach i spektaklach podejmujących ważne dla danej społeczności tematy - przemilczane lub ujęte w ramy stereotypu. A ten aspekt uznaje Autor za kluczowy w swych rozważaniach, zogniskowanych wszak na poszukiwaniu odpowiedzi na pytania: czy i z jakim efektem twórca ci odpowiadając na oczekiwania odbiorcze, próbują je przełamać, by poszerzyć historyczną świadomość, proponując widzom pewien rodzaj „zbiorowej terapii”. Pyta więc o to, z jakimi oczekiwaniami przychodzili na *Elizabeth* i *Mozarta* (s.45), co, nawiasem mówiąc, trudno jest zbadać bez prowadzenia badań publiczności i recepcji, dlatego w dalszych partiach pracy pytanie to formułuje inaczej. Wykorzystując pojęcie społecznych ram pamięci Halbwachsa, stara się dociec, w jaki sposób musicale Kunzega, „powstałe z myślą o widowni mającej określone wcześniejsze ramy pamięci – wynikłe z mieszkania w Wiedniu, znajomości historii i wcześniejszych mediów przedstawiających Sisi i Mozarta”, do ram tych nawiązują i jak próbują je zmodyfikować (s.65, 118). W pełni zrozumiały jest zatem układ kolejnych rozdziałów.

W drugim Autor rekonstruuje pamięć magazynującą i funkcjonalną dotyczącą czasów, w jakich żyli bohaterowie musicali. To dość karkołomne zadanie z uwagi na przyjętą przez niego strategię nieustannego konfrontowania wiedzy o faktach historycznych, czerpanej z różnych źródeł, podpowiadanych przez ustalenia historyków, biografów z narracjami kreowanymi w wybranych dziełach – kształtujących historyczne *imaginarium* współczesnego społeczeństwa - i dodatkowo wskazywania na różne tryby prowadzonej w nich narracji. Jak zauważa, przekazy te były rozmaicie instrumentalizowane i warunkowane polityką, światopoglądem, kompetencjami, dostępnością i charakterem źródeł, doraźnymi celami ich twórców. I trzeba przyznać, że Autor uporał się z tym zadaniem zadowalająco, wskazując w swym przedstawieniu historii Austrii te problemy, ujęcia, fakty, które budują bogaty kontekst dla interesujących go musicali, przede wszystkim dla obecnego w nich splotu przeszłości i teraźniejszości. Osiągnął zatem postawiony sobie cel, jakim było: „ukontekstować i lepiej zrozumieć pamięć funkcjonalną dzięki sięgnięciu po pozbawioną „cezurę użyteczności” pamięć magazynującą” (s. 66). Zamiast fresku przedstawiającego dzieje Austrii (od początku jej istnienia jako marchii do cesarskiego imperium Habsburgów) magister Golonka zaproponował wielowątkową analizę porównawczą różnych wizji historii Austrii – odczytanej z dzieł Kunzega, a splecionej z biografią Mozarta i Elżbiety Bawarskiej, z wizjami wyłaniającymi się z prac historycznych i innych przekazów medialnych (z musicali, operetek i filmów, nie tylko tak oczywistych jak filmy Marischki i Formana). W tak zaprojektowanym

polifonicznym dialogu wybrzmiewa mocno koda – pracy pamięci w teatrze musicalowym Kunzego, zadana uczestnikom procesu interakcji (aktorom i widzom). Słusznie w rozdziale tym tworzy jakby system modelujący znaczenia tekstowe utworów (myślę tu zarówno o librecie, mniej o partyturze, choć warstwa muzyczna, jako nierozdzielnie związana w musicalu z tekstem piosenek i chórów, także zostaje w pracy częściowo uwzględniona). Innymi słowy – proponuje w pewnym stopniu badanie „idealnych” wpisanych w te dzieła i zamierzonych sposobów teatralnego porozumiewania się, spełniających ważką społeczną, może i narodową rolę, jeśli dobrze czytam kończące rozdział części zatytułowane *Pierwsza Republika* oraz *Druga Republika i jej pamięć*, poświęcone kwestii „amnezji Austriaków” oraz znaczenia twórczości autorów „kalających własne gniazdo”.

W tym kontekście jest zrozumiały kolejny, trzeci, rozdział dysertacji, w którym autor rozwija zagadnienia systemu modelującego znaczenia zawarte w utworach Kunzego, systemu, dodam, warunkowanego w pierwszej kolejności ich gatunkową przynależnością i konwencjami (zarówno retorycznymi jak i uwierzytelniającymi). Do tematu podchodzi jednak z pewną dezynwolturą, można by zaryzykować stwierdzenie, że świadomie prowokuje czytelnika do dyskusji, wybiórczo traktując stan badań nad musicaliem (bez wspomnienia choćby i w przypisie monografii Marka Bielackiego, Joanny Maleszyńskiej, jedynymi właściwie na polskim gruncie naukowymi opracowaniami zagadnienia), a przecież jest świadomy wagi pamięci magazynującej, komplementarnej wobec pamięci funkcjonalnej, jak pisze Aleida Assmann, obie są sobie potrzebne (por. s.34-35). Zderza definicje słownikowe musicalu uznanych teatrologów z rozważaniami Terry’ego Pratchetta, co jest tyleż zabawne, co ironiogenne, a zatem niebezpieczne, zważywszy na ważne dla doktoranta wskazanie na to, jak wielopostaciowość tego politypowego gatunku, jego otwartość pozwala odpowiedzieć na rozmaite wyzwania współczesności. To właśnie dlatego musical wymyka się wszelkim próbom skatalogowania i zdefiniowania, ugruntowując swoją ekspansję, gwarantując sobie niesłabnącą popularność. Z powodzeniem nie tylko uprawia swoistą partyzantkę, przejmując z innych „wyższych gatunków” strategię, techniki dramatyczne i inscenizacyjne, poszerzając zakres gatunkowych odmian (zaprezentowanych w pracy ciekawie i ze znanostwem), ale także nieustannie negocjuje swój status w zmieniających się warunkach rynkowych, na styku sztuki i polityki. Sam doktorant zresztą tego dowodzi, kreśląc historię wystawień musicali Kunzego w Wiedniu, także analizując politykę repertuarową Theater an der Wien, zmieniającą się na przestrzeni lat. A korzystając z koncepcji Johna Fiskego, nie tylko określa relacje między operą (wytwór kultury wysokiej) a musicaliem (popularnej), także operetką, w kontekście zmagania między kulturą hegemoniczną i popularną, udaje mu się także wskazać siłę przyciągania tej

pierwszej widoczną w ambicjach twórców musicali (Kunzego, Webera), dążących do uznania ich dzieł za równie wartościowe co opery. Dodam może przewrotnie, że sam Autor rozprawy znalazł się w polu działania tej siły, kiedy postawił śmiałą tezę „iż musical wywodzi się (między innymi) od Mozarta, a Wiedeń traktuje musical, jak traktuje Mozarta.” (s.120). Jej dowodzenie zajmuje spora część rozdziału, dodam wielotematycznego, w którym nadmiar poruszanych wątków przytłacza. Co jednak należy oddać Autorowi, wszystkie splatają się ze sobą logicznie. Podporządkowane zostają bowiem myśli przewodniej pracy poświęconej, jak pisze Autor: omówieniu „krytycznego i politycznego potencjału dzieł Kunzego”, co dla mnie jasne i, jak czytamy dalej: „wskazaniu ograniczeń stojących przed patrzeniem na nie w ten sposób” (s. 185), co już całkiem jasne dla mnie nie jest. Nie wiem bowiem, kogo te ograniczenia dotyczą (badacza, autora, a może konkretno widza czy współtwórców spektakli: inscenizatora, aktora, scenografa)? Zważywszy na niezwykle szczegółowo relacjonowany w pracy proces konstruowania własnej autorskiej narracji (formułowanie pytań badawczych, zapowiedzi rozwinięć kwestii poruszanych w dalszych częściach wywodu, przypominanie zagadnień już omówionych, odsyłaczy do wcześniejszych ustaleń i licznych podsumowań), należałoby zadbać o większą precyzję tego rodzaju wypowiedzi. Warto byłoby także rozbudowaną metanarrację nieco ograniczyć. Oryginalność ujęcia na tym z pewnością nie ucierpi, tym bardziej, że w następnych rozdziałach ujawni się w całej pełni na różnych poziomach: wyboru kierunku interpretacji, materiału do analizy szczegółowej, także dodatkowo uaktywnionych i aktualizowanych kontekstów i czytelnik z pewnością odkryje tok wywodu Autora

Rozdział czwarty i piąty są efektem rzetelnej i niemal mrówczej pracy analityczno-interpretacyjnej. Analizie szczegółowej/drobiazgowej, a nie jak wielokrotnie autor pisze - detalicznej, zostały w nim poddane inscenizacje musicali: *Elizabeth*, wyreżyserowane przez Harry'ego Kupfera, i dodam nie jedna, ale cztery z różnych lat (zarówno wiedeńska jak i berlińska), inscenizacja węgierska i tzw. wersja koncertowa oraz musicalu *Mozart* w reżyserii tegoż w dwóch odsłonach (z 1999 i 2005 r.). Wymieniam je po to, by wskazać, jak szeroko zakreślił sobie Doktorant pole eksploracji, poddając analizie nie tylko tekst inscenizacji (nie jednej zresztą), ale także tekst przedstawienia (spektakl jako zdarzenie, w którym sam uczestniczył – casus koncertu w Schönbrunn), zarówno dzieło – jego strukturę dramaturgiczno-muzyczną (a więc libretto i muzykę), diegetyczną (akcja, postaci, narrator), estetykę, również proces realizacji (wywiady z twórcami). Toż to materiał nie na jedną, a na kilka książek. Rozmaitość wątków, skądinąd bardzo ciekawych (jak np. estetyka gotycka, czy „operetkowa konwencja”), ilość informacji, ogrom opisów scen (wybranych, ale w różnych inscenizacjach rozmaicie rozwiązanych), szczegółowe, a można by tu napisać, jak chce Autor, wręcz

detaliczne, charakterystyki zachowań postaci, zestawione z grą aktorską, scenografią, jest momentami przytłaczająca. Oczywiście ich funkcjonalizacja jest bez zarzutu, wszystko to służy rozszyfrowaniu metatekstu inscenizacji i interpretacji na wyższym poziomie, w kontekście pamięciowego dyskursu, tradycji musicalowej i pamięci własnej historii społeczeństwa Austrii. Nie mniej jednak, a może właśnie dlatego, warto było, moim zdaniem, skondensować opis, nie mnożyć zbytnio interpretacji tej samej sceny, charakterystyki postaci, czy licznych autoodwołań. Zyskałaby na tym klarowność wywodu, a uważność czytelnika nie zostałaby poddana ciężkiej próbie. Chcę być dobrze zrozumiana, zarzuty i uwagi te nie służą umniejszeniu wartości wykonanej przez mgr Golonkę pracy analityczno-interpretacyjnej, zaiste imponującej, podważeniu czy zakwestionowaniu merytorycznej wagi dokonanych rozpoznań, podstawionych tez, sformułowanych hipotez, wskazanych tropów, są raczej efektem i świadectwem krytycznej lektury. Wywód jest oczywiście zdyscyplinowany, wiele postawionych sobie przez Autora pytań znalazło w toku wywodu wyczerpującą odpowiedź, Wnioski, do jakich dochodzi, i obserwacje szerszego kontekstu uprzednio już wielokrotnie nakreślonego, są ciekawe, ale nieustannie powtarzane tracą świeżość i zdają się być oczywiste. Lekturę nieco utrudnia także dość zawiły styl, jakim praca została napisana, a przede wszystkim skłonność Autora do inwersji i zdań wielokrotnie złożonych. Nadużywanie zaimków, które można odnieść do więcej niż jednego wyrazu w zdaniu poprzednim, prowadzi do dwuznaczności wypowiedzi rodzi trudność w zrozumieniu wywodu i grozi pogubieniem się w słownej ekwilibryście¹.

Przechodząc do uwag ogólnych i podsumowujących, pragnę wyrazić duże uznanie dla rzetelnej pracy interpretacyjnej, którą cechuje się każda z części rozprawy, przenikliwości i dociekliwości Autora, który wie, ku czemu zmierza jego wywód, prowadzi go z godną uznania konsekwencją, w rytmie skupionej refleksji naukowej, żywiołowej interpretacji i szczegółowego opisu, chciałoby się zatem powiedzieć, - w rytmie wiedeńskiego walca na „trzy pas”. Pomimo podniesienia przeze mnie kilku kwestii, nie mam żadnych wątpliwości, że jest to dysertacja ważna dla swojej dziedziny, odkrywczą, a do tego napisana z autentycznej potrzeby poznawczej.

¹ Kilka przykładów: „W kulminacyjnym momencie ich zeznań nad chórem zmarłych pojawia się Śmierć w postaci pięknego młodzieńca. W chwili jej przybycia wszyscy poza Lučenim padają jak marionetki o przeciętych sznurkach, a nowy przybysz uzupełnia zeznanie o kluczową informację – choć to wbrew jej naturze, kochał Elżbietę”. ; s.4; Pytam więc, czyją naturę chodzi?; „Takie „geograficzne” rozumienie gatunku może dziwić lub wydawać się zbyt powierzchowne, a jednak prześledzenie jego powodów ułatwi wyjaśnienie, czym właściwie jest musical – zwłaszcza, że próby zdefiniowania go na podstawie jego kształtu formalnego praktycznie zawsze prowadzą do stworzenia definicji wykluczającej część spektakli ważnych dla rozwoju całego gatunku” s.128

Po uważnej lekturze twierdę, że magistrantowi udało się pokazać w pracy twórczość Kunzego w nowej, szerszej perspektywie i dokonać pewnych przewartościowań zbyt jednostronnego stylu myślenia o musicalu i historii, w szczególności o pamięci, Austriaków. Utwory Kunzego (ale przecież nie tylko) zostały w przekonujący sposób włączone przez Autora w mocno dziś dyskutowane zagadnienia memorialne. To bardzo dobry klucz do ciekawych formalnie i frapujących dzieł austriackiego artysty, które, poruszyły aktualnie problemy, podejmowały dialog z tradycyjnym ujęciem historii wielkiej Austrii i z meandrami jej upamiętniania.

Rozprawa magistra Marka Golonki pt. *Musical jako maszyna pamięci. Przedstawienie przeszłości Austrii w wybranych musicalach Michaela Kunzego* spełnia wymogi stawiane pracom doktorskim i określone w art. 13. 1. ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym. Na jej podstawie składam zatem wniosek o dopuszczenie magistra Golonki do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

A handwritten signature in blue ink, reading "Dorota Fox". The signature is written in a cursive, flowing style with a horizontal line above the first part of the name.