

# Musical jako maszyna pamięci. Przedstawianie przeszłości Austrii w wybranych musicalach Michaela Kunzega.

---

*Streszczenie rozprawy doktorskiej napisanej przez Marka Golonkę pod  
kierunkiem dr hab. Agaty Chalupnik*

Celem mojej rozprawy doktorskiej jest analiza dwóch popularnych austriackich musicali – *Elisabeth* oraz *Mozarta!* – w perspektywie badań pamięci zbiorowej. Spektakle te poświęcone są ważnym ikonom austriackiej przeszłości, cesarzowej Elżbiecie – Sisi – oraz Wolfgangowi Amadeuszowi Mozartowi. Dzięki swoim badaniom pragnę ustalić, jakie związki łączą te musicale ze współczesną świadomością historyczną w tym kraju oraz z innymi dziełami podejmującymi temat austriackiej pamięci zbiorowej.

Moja rozprawa podzielona jest na pięć rozdziałów. Dołączone do niej są także trzy aneksy streszczające akcję *Elisabeth* i *Mozarta!* oraz przybliżające ogólną strukturę musicali Kunzega.

## **Rozdział 1: Przeszłość – historia czy pamięć?**

Rozdział ten zaczyna się od przedstawienia kluczowych założeń badań pamięci (*memory studies*). Przywołuję tezy kluczowych polskich oraz zagranicznych badaczy zajmujących się tą tematyką, by pokazać, że dyscyplina ta traktuje przeszłość jako pamiętaną subiektywnie i wykorzystywaną instrumentalnie w teraźniejszości. Każdą teorię, którą przywołuję, od razu odnoszę do taktyk przedstawiania przeszłości w musicalach Kunzega, a także, dla szerszego kontekstu, w najsłynniejszych filmowych narracjach o bohaterach jego musicali – trylogii *Sissi* w reżyserii Ernsta Marischki oraz ekranizacji *Amadeusza* w reżyserii Miloša Formana.

Szczególne uwagi poświęcam teoriom poświęconym przedstawianiu przeszłości i pamięci w teatrze. Szczegółowo omawiam teorię nawiedzanej sceny (*The Haunted Stage*) Marvinna Carlsona, w której proponuje on rozumieć teatr jako medium oparte na fenomenie nawiedzania (*ghosting*) – ukazywania znanych już widowni elementów w nowych

kontekstach. Pokazuję, w jaki sposób rozpoznania Carlsona mogą pomóc w rozumieniu teatru muzycznego w ogóle, a musicali Kunzega w szczególności.

Podsumowuję ten rozdział, analizując najważniejszy amerykański musical związany z pamięcią o Austrii – *Dźwięki muzyki*. Pokazuję, w jaki sposób jego wydźwięk został zmieniony w porównaniu z jego filmowym pierwowzorem, zachodnioniemieckim *Die Trapp-Familie*, i jak te zmiany wynikały z różnych potrzeb niemieckojęzycznych i amerykańskich odbiorców.

## Rozdział 2: Austria, czyli co?

Drugi rozdział zaczynam od przedstawienia w skrócie historii Austrii do XVIII w., zwracając uwagę na to, że przez cały ten czas była ona częścią różnych większych organizmów państwowych, często potężnych w skali kontynentu lub nawet świata. Zauważam, że idea Austrii jako państwa, a nie centrum Świętego Cesarstwa Rzymskiego czy wręcz monarchii uniwersalnej, zrodziła się dopiero w XVIII wieku wraz z Sankcją Pragmatyczną i wstąpieniem na tron Marii Teresy. Jednocześnie jest to cezura, która wyznacza ramy historii przedstawionej w spektaklach Kunzega – w trakcie panowania Marii Teresy rozpoczyna się fabuła *Mozarta!*. Dzieje Austrii w XVIII i XIX wieku omawiam więc, porównując ze źródłami historycznymi ich przedstawienie w spektaklach Kunzega, by przybliżyć czytelnikom jednocześnie fakty historyczne i treść tych spektakli. Taki zabieg pozwala mi również zademonstrować to, w jaki sposób Kunze dokonuje adaptacji owych faktów i kolejny raz zestawić jego twórczość z tezami badań pamięci.

Rozdział wieńczy krótki opis historii najnowszej Austrii skupiony na przemianach austriackiej państwowości i świadomości narodowej od rozpadu Austro-Węgier do dzisiaj. Opis ten zawiera także uwagi o ikoniczności, jaką cieszą się współcześnie Mozart oraz Sisi, których wizerunki są bardzo powszechnie wykorzystywane w austriackiej turystyce oraz w licznych komercyjnych przedsięwzięciach.

Przedstawiając najnowszą historię Austrii, omawiam także przyczyny „boomu pamięciowego”, czyli zwiększonego zainteresowania pamięcią w społeczeństwie i w nauce,

do którego doszło w drugiej połowie XX wieku. Szczególny nacisk kładę na związki między tym „boomem” a wojnami światowymi, co pozwala mi lepiej uchwycić formy zainteresowania pamięcią charakterystyczne dla obszaru niemieckojęzycznego. Opisuję to, jak Austria oraz Republika Federalna Niemiec radziły sobie po II wojnie światowej z dziedzictwem nazizmu i III Rzeszy, a zwłaszcza to, w jaki sposób Austria uniknęła głębszych rozliczeń z nazizmem dzięki statusowi „pierwszej ofiary Hitlera”. To zaś stanowi dla mnie przyczynek dla omówienia szerszego zjawiska austriackiej „amnezji” objawiającej się pomijaniem problematycznych elementów historii tego kraju i skupianiem na promowaniu w jego wizerunku tego, co prestiżowe, przyjemne i apolityczne – w tym muzyki. Jako kontrę do tego trendu przedstawiam twórczość tak zwanych *Nestbeschmutzern*, czyli autorów „kalających własne gniazdo”, bardzo ostro komentujących przeszłość Austrii powieściopisarzy i dramatopisarzy z drugiej połowy XX wieku. W dalszych rozdziałach traktuję ich twórczość jako przedmiot porównań z *Elisabeth* i *Mozartem!*

### **Rozdział 3: pamięć na scenach muzycznych**

W rozdziale tym wychodzę od powszechnych w badaniu nad musicalem trudności i sprzeczności w zdefiniowaniu jego kształtu formalnego. Udowadniając, że zbudowanie takiej definicji jest praktycznie niemożliwe, proponuję zamiast tego traktować musical jako termin reklamowy służący zakomunikowaniu publiczności, że dany spektakl muzyczny będzie stosunkowo przystępny w odbiorze.

Za pomocą tego rozpoznania analizuję powody, dla których Michael Kunze przedstawia swoje spektakle właśnie jako musicale (a nie np. opery bądź dramaty muzyczne). Wskazuję na to, że Kunzemu bardzo zależy na zrozumiałości librett i że pragnie on komunikować się z widownią przede wszystkim za pomocą emocji. Analizuję teorię „musicalu dramatycznego” (*drama musical*), którą Kunze rozwinął jako formalną strukturę jego spektakli, mającą gwarantować efektowne ukazanie widzom dramatycznej akcji oraz rozwoju bohaterów.

I wreszcie w tym rozdziale analizuję status musicalu i innych gatunków teatru muzycznego w Wiedniu. Wskazuję na to, że w mieście tym wciąż wyższym poważaniem cieszy się opera, a twórcy musicali chcący obronić zasadność swojej pracy albo podważają hegemoniczną pozycję opery, albo dowodzą podobieństw między tymi gatunkami. Zarazem wskazuję na fakt, że większą międzynarodową popularnością cieszą się lżejsze gatunki teatralno-muzyczne tworzone w Wiedniu: opery komiczne Mozarta, operetki złotej i srebrnej ery, a w dzisiejszych czasach także musicale Kunzego. Ma to dla mnie dwie istotne konsekwencje. Po pierwsze czyni z *Elisabeth* i *Mozarta!* spadkobierców bardzo ważnej tradycji teatralno-muzycznej, a po drugie pokazuje, że dokonywane w *Mozarcie!* rozliczenie ze sposobem, w jaki austriacka kultura na ogół przedstawia Mozarta, jest ważne nie tylko dla pamięci zbiorowej Austriaków, ale też dla pełnego opowiedzenia historii popularnego teatru muzycznego. Moja rozprawa może być więc traktowana także jako głos przeciwko utożsamianiu rozwoju musicalu i nie-operowego teatru muzycznego tylko ze zjawiskami zachodzącymi na Broadwayu.

## Rozdział 4 – „Należę tylko do siebie”: *Elisabeth*

W analizie *Elisabeth* kluczowe są dla mnie dwa aspekty. Pierwszym jest napięcie między chęcią opowiedzenia historii upadku Austro-Węgier a wybraniem na główną bohaterkę stroniącej od polityki cesarzowej Elżbiety Bawarskiej. Drugim zaś, poniekąd służącym za rozwiązanie pierwszego, jest możliwość czytania tego spektaklu w sposób synchroniczny a nie diachroniczny – skupienie na kluczowych elementach inscenizacyjnych powtarzających się w różnych scenach zamiast na liniowym następstwie zdarzeń.

Koncentruję się więc na kilku scenach, które wprowadzają kluczowe elementy inscenizacji i szczególnie dobrze obrazują istniejące w librecie napięcia. Rozdział zaczynam obszerną analizą Prologu musicalu. Analizuję zachowanie i status ontologiczny narratora spektaklu – Luigiego Lucheniego, zabójcy Sisi – jak również nienaturalne, marionetkowe zachowanie większości postaci oraz budowanie scenografii z pojedynczych symboli państwa Habsburgów. Kluczowymi scenami są dla mnie też finały obu aktów, gdyż zajmują one specjalne miejsce w teorii struktury drama musicalu Kunzego, a w *Elisabeth* dodatkowo trafnie obrazują zasadnicze napięcie tematyczne. Początki aktów w tym musicalu nakreślają

ogólną sytuację zarówno protagonistki, jak i jej otoczenia, ale już finały pomijają szerszy kontekst społeczno-polityczny i dotyczą głównie samej Elżbiety.

Zasadniczym wnioskiem z mojej analizy jest to, że w *Elisabeth* Kunze starał się opowiedzieć o upadku Austro-Węgier z perspektywy Sisi, ukazując ją jako główną ofiarę opresyjnego systemu panowania w cesarstwie Habsburgów. Libretto musicalu zawiera także jednak sceny, w których ta sama opresja dotyka innych postaci – na czele z synem Sisi i Franciszka Józefa, arcyksięciem Rudolfem, którego losy zostają streszczone w kilku scenach drugiego aktu stanowiących *de facto* osobną fabułę, ukazującą przesłanie spektaklu bardzo wyraźnie, bo w skondensowanym powtórzeniu.

Ze względu na to, jak mocno związana z ikonosferą Wiednia jest analizowana przeze mnie austriacka inscenizacja, na końcu rozdziału poświęcam kilka stron na porównanie jej z wersją z Budapeszteńskiego Teatru Operetki, fabularnie mocniej skupionej na wątkach węgierskich a inscenizacyjnie ukazującej większe sprawstwo Elżbiety oraz inną wizję relacji między światem żywych a zmarłych. Przywołuję także koncertową wersję spektaklu wystawioną przed wiedeńskim pałacem Schönbrunn jako najnowszą austriacką inscenizację *Elisabeth*, która skróciła obecne we wcześniejszych wersjach libretta wątki polityczne na korzyść pełniejszego oddania interakcji między głównymi bohaterami musicalu. Wydaje mi się to być przejaw tego, że *Elisabeth* zyskała większą popularność jako apolityczne widowisko kostiumowe, a nie krytyczna wypowiedź o przeszłości Austrii.

## Rozdział 5: „Jestem muzyką” – *Mozart!*

Ponieważ *Mozart!* powtarza liczne rozwiązania inscenizacyjne oraz fabularne z *Elisabeth*, w analizie tego spektaklu skupiam się na wyjaśnieniu powodów tych powtórzeń oraz ustaleniu, czy wizja austriackiej przeszłości w nim także jest podobna do tej z *Elisabeth*, czy też zachodzą istotne różnice.

Wskazuję, że *Mozart!* jest spektaklem dużo mocniej od *Elisabeth* skupionym na swoim protagoniście, a wątki społeczne i polityczne są w nim wprowadzane tylko, gdy bezpośrednio wpływają na biografię kompozytora. Zauważam, że paradoksalnie może to posłużyć do pełniejszej diagnozy wizji społeczeństwa Austrii – *Elisabeth* przedstawia

głównie wydarzenia w wyższych sferach, *Mozart!* jako spektakl o mieszczańskim muzyku gnębionym przez arystokrację dotyka problemów zarówno warstwy wyższej, jak i średniej. To zresztą kolejne podobieństwo między twórczością Kunzego a dziełami autorów „kalających własne gniazdo”, którzy często stawiają bardzo krytyczne diagnozy Austrii jako społeczeństwa i narodu przez ukazywanie opresyjnych i przemocowych mechanizmów działających w pojedynczych związkach czy rodzinach.

Szczególną uwagę poświęcam kluczowej metaforze spektaklu, którą podobnie do inscenizacji *Elisabeth* można czytać synchronicznie a nie diachronicznie – rozbić postaci Wolfganga Amadeusza Mozarta na dwóch aktorów, jednego kreującego go jako dorosłego a drugiego jako nieustannie obecne przy dorosłym dziecko. To dziecko, a nie dorosły, jest ubrane w stereotypowo kojarzony z Mozartem czerwony strój oraz perukę, symbolizuje on geniusz kompozytora oraz jego potrzebę tworzenia.

W dalszych scenach spektaklu chłopiec atakuje i dręczy dorosłego Mozarta, gdy ten nie chce poświęcać całego czasu na komponowanie, co w mojej interpretacji ma ukazać Mozarta jako osobę zniszczoną przez wcielenie zarazem własnej pamięci o dzieciństwie i pośmiertnej pamięci innych o nim – nieśmiertelne dziecko-ikona rani i wreszcie zabija dorosłego, by móc się urzeczywistnić jako bezosobowy geniusz muzyki. Takie metaforyczne ujęcie losów Mozarta dobrze oddaje jego dzisiejszą obecność w austriackiej kulturze, gdzie funkcjonuje jako bezosobowy symbol muzyki klasycznej oraz Wiednia jako miasta muzyki. Zarazem uważam, że jest to autotematyczny aspekt *Mozarta!* – ukazując w ten sposób problemy swojego protagonisty, musical ten zarazem wskazuje na problemy twórczości Kunzego jako niepasującej do ponadnarodowego, apolitycznego kanonu wiedeńskiego teatru muzycznego.

## **Podsumowanie**

W podsumowaniu mojej rozprawy zestawiam ze sobą analizy *Elisabeth* oraz *Mozarta!* ze wcześniejszymi rozpoznaniem austriackiej pamięci zbiorowej, by naświetlić miejsce tych spektakli we współczesnej kulturze Austrii.

Wskazuję na to, że oba musicale ostro krytykują stosunki społeczne panujące w Austrii w, odpowiednio, drugiej połowie XVIII i XIX w., sugerując, że te historyczne

problemy mogą trwać do dzisiaj, a przy tym w dużej mierze pomijają ważne dla tych czasów zagadnienia narodowościowe. Ukazują habsburską Austrię jako miejsce opresji indywidualistów i innowatorów, kraj spętany okowami tradycji, zarazem jednak ukazują ją jako etniczną przeszłość obecnej Republiki Austriackiej – minimalizując rolę innych narodowości w monarchii i skupiając się na niemieckojęzycznych ikonach Wiednia, przedłużają historię Austrii jako samodzielnego kraju niemieckojęzycznego do czasów, gdy historycznie była ona jedną ze składowych Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego i zarazem wielonarodowym, wielojęzycznym państwem.

Podsumowując swoje analizy wskazuję na to, że *Elisabeth* oraz *Mozart!* mogą stanowić cenną platformę do dyskusji nad problematycznymi stronami austriackiej tradycji oraz opresyjnością cesarstwa Habsburgów, często pomijanym w oficjalnych przedstawieniach przeszłości tego państwa. Fakt skupienia się na niemieckojęzycznych bohaterach i pomijania innych narodowości monarchii jest problematyczny z mojego, polskiego punktu widzenia, ale umożliwia krytykę przeszłości Austrii w sposób czytelny dla dzisiejszych mieszkańców tego państwa, dla których jego wielonarodowa przeszłość nie jest już istotną ramą pamięci. Obawiam się jednak, że mimo politycznego i pamięciowego potencjału obu musicali zostały one przyjęte w Austrii przede wszystkim jako psychologicznie dopracowane i niejednoznaczne, ale niezwiązane bezpośrednio z tożsamością narodową widowiska. Nie widzę w tym jednak winy czy błędu Kunzega, a raczej powszechny na całym świecie brak gotowości do traktowania musicali jako ważnych wypowiedzi publicznych, w Austrii dodatkowo wzmocniony przekonaniem, że muzyka powinna być apolityczna i ponadnarodowa.

Marcel J. Słomkowski