

# 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 – ówczesnie 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 pisania 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 kilkudziesięciu 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 Kościelniaka<sup>1</sup>.

Wyjaśnienie, dlaczego *Elisabeth* i *Mozart!* stanowią ważną wypowiedź ich twórców o przeszłości Austrii i warte badań przykłady przedstawiania przeszłości w musicalach, zacznę od opisanie 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

---

<sup>1</sup> 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 ozywają 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 cesarżową, raz za razem powtarzając jej imię. Obecne w Prologu osoby znikają ze sceny, na której wreszcie pojawia się Elżbieta, by odegrać koleje 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 cesarżową 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 librecie „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 lęki 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 terażniejszości. Autorzy i wykonawcy *Elisabeth* oraz *Mozarta!* na różne sposoby przedstawiają społeczne i kulturowe związki między przeszłością a terażniejszością, 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 ciekawki 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 „Diamentowy Grant”.